National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services Branch
395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction des acquisitions et des services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LES PARADOXES DE KEAN

Diderot et Sartre au Théâtre

BY

Dominique Alfred HOLZLE

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON ALBERTA

FALL 1994

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-94862-0

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Dominique Alfred HOLZLE

TITLE OF THESIS: Les Paradoxes de Kean: Diderot et Sartre au Théâtre

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Fall 1994

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion therof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Dominique Hölzle
45/a rue du Tire Pesseau
21000 DIJON
FRANCE

Date: July 25, 1995

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled Les Paradoxes de "Kean": Diderot et Sartre au Théâtre submitted by Dominique Alfred Hölzle in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

R. Wilcocks, Supervisor

G. Lang, Chairman

V. Bosley

P. Robberecht, External

Date: 25/7/94.

ABSTRACT

Kean is not an original text, it is the adaptation of a romantic drama by Dumas, Kean ou désordre et génie. With this play, Sartre attempts at writing "bourgeois" theater, a kind of theater that he rejects in his theoretical writings. Because of this apparent denial, many consider Kean as a simple recreation. However, appearances are misleading for the subject, an actor who keeps acting even in his day to day life, is closely connected with sartrean thought, and also permits the author to develop some of his theatrical theories.

In transforming Dumas' text into a study on the theatricality of existence and on the links between reality and representation, Sartre enters a territory already explored by Diderot in Le Paradoxe sur le Comédien. The parallel is not fortuitous. As we will see in chapter one, both authors base their theatrical aesthetics on distanciation and a strict separation of the stage and the audience. In chapter two, we will see how Sartre plays with this distinction by enlarging thetricality to everyday life, in order to condemn the falsity of society. But by constantly acting, Kean finds himself trapped by his image, not unlike Sartre's Genet or Rameau's nephew, who have also been condemned by society to act rather than to exist: this will be the object of the third chapter.

RESUME

Kean n'est pas un texte original, mais l'adaptation d'un drame romantique de Dumas, Kean ou désordre et génie. Sartre s'essaie avec cette pièce au théâtre bourgeois, genre qu'il récuse dans ses écrits théoriques. A cause de cet apparent reniement, Kean est considéré par beaucoup comme un simple divertissement. Les apparences sont pourtant trompeuses car le sujet, cet acteur qui ne cesse de se jouer même dans le quotidien, a des rapports très étroits avec la pensée sartrienne, et permet de plus à l'auteur d'articuler certaines de ses théories théâtrales.

En transformant le texte de Dumas en réflexion sur la théâtralité de l'existence et sur les rapports entre réel et représenté, Sartre aborde un territoire déjà exploré par Diderot dans Le Paradoxe sur le Comédien. Le rapprochement n'est pas fortuit. Ainsi qu'on le verra dans un premier chapitre, les deux auteurs fondent leur esthétique théâtrale sur la distanciation et une séparation stricte de la salle et de la scène. Dans un deuxième chapitre, on verra comment Sartre joue de cette distinction en élargissant la théâtralité à la vie quotidienne pour dénoncer une société où tout n'est que fausseté. Kean se trouve ainsi piégé par son image, un peu à la manière du Genet de Sartre et du neveu de Rameau, eux aussi condamnés par la société à se jouer plutôt que d'exister: ce sera l'objet du troisième chapitre.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier le professeur Robert Wilcocks qui a fait preuve d'une dévotion, d'un sérieux et d'une intelligence critique en tous points remarquables. Travailler sous sa direction a été une expérience très bénéfique, et de surcroît, extrêmement plaisante, grâce à son humour et sa vaste culture. Merci aussi aux professeurs Bosley, Lang et Robberecht, dont le travail intense et les remarques judicieuses m'ont permis d'achever cette thèse dans les meilleurs délais.

Deux personnes m'ont été d'une aide précieuse au cours de ces mois de travail et de recherche: Lauren Ayotte, soutien de tous les instants, et Therin Mills, dont l'expertise informatique a permis maintes fois de sauver une thèse toujours menacée de disparaître dans le néant des mémoires de l'ordinateur, à la suite de mes erreurs tragiques de manipulation.

TABLE DES MATIERES

Introduction:.....1

Premier chapitre:

Le théâtre, espace paradoxal.....8

Deuxième chapitre:

L'insoutenable légèreté du comédien.....51

Troisième chapitre:

La pantomime des gueux: Kean et Rameau piégés

par leurs rôles:.....100

Bibliographie sélective:.....142

INTRODUCTION

Le Kean[1] de Sartre est une pièce sous influence. Influencée, elle l'est forcément par le texte original dont elle est adaptée, Kean ou désordre et génie, oeuvre attribuée à un Alexandre Dumas qui s'est contenté de remanier et de signer un manuscrit de Théaulon et de De Courcy. Influencée, elle l'est aussi dans une certaine mesure par la vérité historique, Kean ayant réellement existé. Mais il est une autre inspiration, plus subtile et pourtant omniprésente: Diderot et son Paradoxe sur le Comédien; dans ce dialogue, Diderot développe en effet une réflexion originale sur l'art théâtral, et en particulier sur les rapports entre le réel et l'illusion, qui permet d'éclairer bien des aspects de Kean, et de découvrir la complexité toute sartrienne de cette pièce aux fausses allures de divertissement.

C'est là l'un des aspects les plus intéressants de Kean: le texte fonctionne à des degrés divers, tout à la fois divertissement et réflexion philosophique, comédie et drame, oeuvre romantique et pièce existentialiste. Les circonstances de la création sont pour beaucoup dans ce caractère composite, puisqu'il faut partager la paternité de la pièce entre Sartre, Dumas, mais aussi Lemaître et Brasseur, les deux acteurs qui a cent ans d'intervalle incarnèrent Kean. Ainsi que l'a dit

---

[1] Jean-Paul Sartre, Kean (Paris: Gallimard, 1954).

Sartre, Kean est véritablement "un piège à acteur"[2], et a été conçu comme tel, véhicule rêvé pour ces deux monstres sacrés que furent en leur temps Frédérick Lemaître et Pierre Brasseur.

Tout commence avec Frédérick Lemaître, comédien archétypal du drame romantique, l'un des plus grands noms du théâtre français au dix-neuvième siècle. Lemaître avait été fortement impressionné par le jeu de Kean lors de son passage à Paris, en 1828. Aussi s'enthousiasme-t-il lorsque Théaulon et De Courcy lui présentent en 1836 le manuscrit d'une pièce où il incarnerait l'acteur anglais décédé en 1833. Dumas accepte de l'adapter, et le 31 Août 1836, les représentations de Kean, ou Désordre et Génie commencent aux Variétés. Malgré les réserves critiques, le succès est énorme. Il faut dire que selon Maurice Descotes[3], "il existait entre les deux comédiens de profondes affinités":

> leurs vies privées, leurs excès avaient été l'objet des mêmes critiques. [...] Les dettes de Kean étaient aussi célèbres que celles de Frédérick. [...] Leurs talents de comédiens présentaient enfin bien des points communs: mêmes regards étranges et terrifiants, même pantomime, mêmes

---

[2] Jean-Paul Sartre, "Interview aux Lettres Françaises du 12 Novembre 1953" in Un Théâtre de situations, 335.

[3] Maurice Descotes, Le Drame romantique et ses grands créateurs 1827-1839 (Paris: PUF, 1955).

> éclats de voix, même art de mettre en valeur des mots insignifiants. [...] Le héros du drame de Dumas était ainsi parfaitement à la mesure de celui qui devait l'interpréter. (Descotes, 307)

Un siècle plus tard, Pierre Brasseur incarne Frédérick Lemaître dans le film de Marcel Carné, Les Enfants du Paradis (1944), certainement son plus grand rôle au cinéma. Tout comme la personnalité de Lemaître était étonnamment proche de celle de Kean, il y a une profonde identification entre Lemaître et Brasseur, ainsi que le dit Renée Saurel:[4]

> De par son caractère, que l'on disait un peu facile, ses excès, ses colères, son intempérance aussi, et le droit qu'il s'arrogeait souvent de passer outre aux indications du metteur en scène, il était, superbement plus proche de Dumas que de Sartre et frère puîné de Frédérick Lemaître. (40)

L'identification est si forte que Brasseur en vient à vouloir à son tour incarner Kean sur les planches. Seulement, le texte original a vieilli. Sartre entre alors en scène et accepte, à la demande de l'acteur, d'entreprendre un "dépoussiérage". De fait, il s'emploie à moderniser la mécanique théâtrale quelque peu rouillée du texte de Dumas, en réduisant le nombre de personnages, en resserrant l'action et en "actualisant" les répliques. Ce faisant, Sartre modifie aussi profondément le

---

[4] Renée Saurel, "Kean-Dumas-Sartre et Jean-Claude Drouot dans le palais des mirages", Les Temps modernes, Juillet 1983.

sens de l'oeuvre, et ce qui était le portrait romantique d'un acteur incompris et génial devient une réflexion sur la théâtralité des rapports humains, sur les problèmes de l'engagement et de la mauvaise-foi, ainsi que sur la figure du "bâtard", autant de thèmes typiquement sartriens. Pourtant, par un tour de force qui indique les indéniables qualités de dramaturge de Sartre, l'ensemble reste cohérent, conservant une légèreté et un allant qui en font le pendant moderne du Cyrano de Bergerac de Rostand. Le succès public suit logiquement, et la pièce reste à l'affiche du théâtre Sarah Bernhardt du 14 Novembre 1953 au 5 Juin 1954.

Beaucoup moins jouée que les "classiques" que sont Huis-Clos ou Les Mains sales, Kean conserve de nos jours une certaine popularité, dont témoignent les productions relativement récentes de l'Oxford Playhouse Company en 1970, ou, en France, de Jean-Claude Drouot en 1983 et surtout de Robert Hossein en 1988, avec Jean-Paul Belmondo dans le rôle titre (une production discutable, mais qui a eu le mérite de remettre l'oeuvre de Sartre au premier plan, grâce à un énorme succès populaire).

La pérennité du texte est tout à fait réjouissante, d'autant que, de toutes les pièces de Sartre, elle est l'une de celles que la critique néglige le plus[5]. Il est ainsi un

---

[5] Certains auteurs, et tout particulièrement Robert Nelson et David Bradby, ont cependant fait des analyses remarquables de l'oeuvre, analyses qu'on aura l'occasion de

aspect du texte qui, en dépit d'allusions éparses[6], n'a pas encore fait l'objet de développements critiques substantiels: ce sont les rapports entre Kean et Le Paradoxe sur le Comédien de Diderot. Le rapprochement, qui pourrait paraître incongru, est facilité si l'on s'intéresse aux esthétiques théâtrales des deux auteurs, lesquelles, en faisant la part belle à la distanciation et au rôle social du théâtre, sont finalement assez proches: ainsi qu'on s'emploiera à le démontrer dans un premier chapitre, tant la réflexion théâtrale de Diderot[7] que celle de Sartre repose sur une séparation stricte de l'espace du réel et de l'espace du représenté, au contraire par exemple du théâtre naturaliste. Dans cette perspective, le comédien devient un "médiateur", un maître des illusions toujours conscient de l'artificialité de sa position. En rédigeant son Kean, pièce de théâtre sur un acteur de théâtre, Sartre ne pouvait s'empêcher d'évoquer ce rapport entre l'être et le paraître qui est la préoccupation principale de tout comédien, mais qui est aussi au centre de la réflexion sartrienne sur la

---

citer dans les développements.

[6] Nelson note ainsi, on le verra plus tard, qu'en réécrivant la pièce, Sartre a fait du personnage principal un comédien au sens diderotien, à savoir qui observe une distance salutaire vis à vis de ses personnages.

[7] Sauf indication contraire, on se référera ici au Diderot du Paradoxe, et non à ses écrits antérieurs sur le théâtre, comme les Entretiens sur le Fils Naturel, où les théories esthétiques sont sensiblement différentes.

liberté, l'engagement et la distinction actes/gestes. De Kean, il a fait un personnage qui s'est réfugié dans la théâtralité et dans le jeu, et qui pourtant conserve une conscience nette de l'artificialité de sa situation, ce qui fait de lui en dernier ressort un comédien à la manière de Diderot: tel sera l'objet du deuxième chapitre. En fait, il essaie en théâtralisant le réel d'échapper à l'exclusion qui le frappe doublement, puisqu'en tant que bâtard et en tant que comédien, la société a fait de lui un paria, le condamnant, un peu comme le neveu de Rameau de Diderot, à devenir un bouffon. C'est cette position inconfortable que l'on détaillera dans un troisième chapitre, où on étudiera aussi la révolte de Kean.

Une dernière remarque: de manière surprenante, le manuscrit intégral du Paradoxe sur le Comédien, un texte que Diderot n'avait cessé de remanier sans jamais le publier de son vivant, a surgi à l'époque de la gestation du Kean original, en 1830, à l'époque des triomphes de Dumas et de Lemaître, ainsi que des derniers succès de Kean. Aussi est-il tout à fait possible (avec toute l'ironie que cela suppose), que Kean ou Lemaître ait eu connaissance du texte de Diderot.

PREMIER CHAPITRE

Le théâtre, espace paradoxal

J'ai toujours dit que la Nature était une copie très inférieure de l'Art.
(Sartre, Kean)

Si Diderot a articulé sa réflexion autour de l'aspect paradoxal de l'art du comédien, c'est que le paradoxe s'inscrit au coeur même du système théâtral; telle pourrait bien être son intuition révolutionnaire, une intuition qui par delà le débat réducteur sur l'insensibilité du comédien le mène à s'aventurer avec Le Paradoxe sur le Comédien[8] dans cet espace ambigu où s'entrechoquent la matérialité du réel et les artifices de l'illusion, la scène de théâtre, qu'il va contribuer à redéfinir spectaculairement, inaugurant ainsi l'âge théâtral moderne.

En premier lieu, il est nécessaire de s'entendre sur le sens à donner à l'expression de "paradoxe". "Opinion qui va à l'encontre de l'opinion communément admise", comme l'indique le Petit Robert? Certes, mais la proposition ne rend pas justice à la richesse du concept, pas plus que les autres sens énumérés par ce même dictionnaire, qui sont eux franchement péjoratifs ("fait qui heurte le bon sens", voire même "un contresens, une absurdité"). Aussi est-il préférable, comme le fait Yvon Bélaval dans L'esthétique sans paradoxe de Diderot[9], de retenir la définition de l'Encyclopédie:

> C'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, et qui,

---

[8] Denis Diderot, Le Paradoxe sur le Comédien, Introduction par Stéphane Lojkine (Paris: Armand Colin, 1992).

[9] Yvon Belaval L'Esthétique sans paradoxe de Diderot (Paris: Gallimard, 1950).

néanmoins, est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité.

Pourtant, l'expression semble se doter dans la pensée de Diderot d'une signification plus complexe, évoquée aussi dans Le Rêve de d'Alembert.[10] Comme l'a remarqué Philippe Lacoue-Labarthe[11], des termes comme "folie" ou "extravagances" se révèlent dans cette oeuvre comme le signe de leurs contraires, à savoir la plus extrême sagesse où "la philosophie la plus profonde". En conséquence, le système paradoxal s'élabore non seulement sur des associations antinomiques, mais suit également une courbe hyperbolique que Lacoue-Labarthe décrit ainsi: "plus c'est fou plus c'est sage, le plus fou est le plus sage." (270) La vérité se trouve donc à la confluence de deux contraires, plus encore, la vérité est d'autant plus vraie que ces contraires semblent irréconciliables. Or c'est bien à une telle progression qu'obéissent les propositions du Paradoxe sur le Comédien, et notamment la plus célèbre d'entre elles, qui veut que le comédien ne soit à même d'exprimer les émotions les plus intenses que s'il ne les ressent pas.

Cette logique présente un intérêt majeur: elle est à l'oeuvre tout autant dans le texte de Diderot que dans

---

[10] Denis Diderot Le Rêve de D'Alembert (Paris: Editions sociales, 1962).

[11] Philippe Lacoue-Labarthe, "Diderot, le Paradoxe et la mimesis," Poétique 11.43 (1980): 267-281.

certaines des conceptions théâtrales de Sartre, et en particulier dans le rapport qui lie le spectateur à la représentation, tel qu'il l'explicite dans "Le Style Dramatique"[12] (conférence citée dans le recueil Un Théâtre de situations).[13] La proposition pourrait se résumer ainsi: le spectateur s'identifie d'autant plus à l'action dramatique que cette action lui est représentée avec la distance la plus absolue. Deux contraires apparents, qui se résolvent hyperboliquement, c'est bien là un paradoxe comparable à ceux de Diderot. Qui plus est, la pensée sartrienne, tout comme celle de Diderot, fait de la scène le lieu même de la résolution du paradoxe, et réserve une place importante à la question de la théâtralité de l'existence, et donc du jeu entre réel et illusion, un thème central dans des oeuvres comme Saint Genet comédien et martyr et surtout Kean. Loin d'être fortuits, ces rapprochements sont en fait le signe d'une parenté de réflexion entre les deux auteurs, une réflexion qui définit le théâtre comme le lieu paradoxal où se rencontrent deux espaces hétérogènes, le réel et le représenté.

Pour Diderot comme pour Sartre, donc, seule une

---

[12] Sartre, Jean-Paul. "Le style dramatique" in Un Théâtre de situations.

[13] Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations, textes présentés par Michel Contat et Michel Rybalka (Paris: Gallimard, 1992).

séparation stricte du réel et du représenté, de la vie et de l'illusion permet l'enclenchement de la mécanique théâtrale. Cependant, l'antinomie de ces couples finit par se résoudre dans la représentation elle-même, l'effet théâtral obtenu par la perfection de l'illusion instituant ces deux espaces hétérogènes, la scène et la salle, dans un nouveau rapport en vertu duquel les artifices du représenté s'inscrivent en définitive dans le social.

Ce faisant, les deux auteurs confèrent à l'institution théâtrale un rôle non plus ludique mais civique, ce que Diderot envisagera avec son idéal de comédien "prédicateur laïque" et ce que Sartre allait dénommer "théâtre de l'engagement". Par ailleurs, au travers de ces questions d'esthétique théâtrale, tant Diderot que Sartre sont amenés à évoquer le problème autrement plus vaste de la condition humaine et de son lien avec la théâtralité, une réflexion qui trouve son aboutissement dans Le neveu de Rameau[14] pour le premier et dans Kean pour le second.

Cette réflexion esthétique paradoxale s'inscrit dans une longue tradition qui depuis Aristote jusqu'à Anne Ubersfeld en passant par Brecht accorde une place plus ou moins considérable aux paradoxes dont se nourrit le théâtre.
On pourrait en effet interpréter la théorie de la Catharsis, exposée par Aristote dans sa Poétique, selon une logique

---

[14] Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, texte présenté et annoté par Jean Fabre (Genève: Droz, 1950).

paradoxale qui voudrait que le spectateur de la tragédie soit d'autant plus purifié que les passions qui y sont représentées sont extrêmes et violentes, l'ascèse civique dans la cité passant par la débauche dyonisiaque de la scène. Quand à Anne Ubersfeld, elle déclare d'emblée dans Lire le Théâtre[15] que "le théâtre est un art paradoxal" (12). Ubersfeld structure le système d'oppositions qui selon elle régit le théâtre, en le déclarant "à la fois éternel [...] et instantané" (13), "production littéraire et représentation concrète" (13), art d'un seul grand créateur mais dont la réalisation est collective, etc...

Brecht lui-même souligne la dimension paradoxale du spectacle théâtral, mais change radicalement de perspective: plutôt que de la déclarer essentielle, il y voit une nuisance à balayer. En déclarant que le théâtre traditionnel, y compris le théâtre à prétentions socialisantes, n'était qu'une supercherie visant à renforcer l'ordre bourgeois, il a milité pour l'avènement d'un théâtre justement non paradoxal, où l'illusion serait en fait dénoncée par le jeu distancié des acteurs (ce qu'il appelle le "Verfremdungseffekt"). Ce faisant, il rompt le rapport ambigu du réel au représenté sur lequel reposent tant les réflexions de Diderot que celles de Sartre. A cet égard, Sartre est donc plus proche des idées d'un Diderot, père du drame bourgeois que de celles d'un

---

[15] Anne Ubersfeld Lire le Théâtre (Paris: Editions sociales, 1977).

Brecht, incontournable référence du théâtre moderne. Voilà, à sa façon, un nouveau paradoxe.

* * *

Selon Diderot et Sartre, donc, l'ensemble de l'édifice théâtral repose sur une ligne de fracture nette entre la scène et la vie. Pour appuyer leurs dires, ils se livrent à une démonstration en deux points: tout d'abord, ils montrent que la confusion des deux espaces aboutit à l'effondrement de la représentation; ensuite, ils rejettent, comme incapable de produire du théâtre, toute vélléité de transcription plate de la réalité sur scène.

Nombre des anecdotes du Paradoxe sur le Comédien n'ont ainsi d'autre objet que de révéler la fragilité de l'illusion théâtrale, laquelle risque d'être réduite à néant par l'irruption du réel. Le premier interlocuteur représente par exemple brillamment ce danger en glissant dans un dialogue du Dépit Amoureux le texte d'une authentique dispute conjuguale entre les deux comédiens (111). Le résultat est désastreux, la réalité acariâtre du couple détruisant l'apparence de grandeur créée par Molière, au point que le second avoue: "si j'avais entendu ces deux scènes simultanées, je crois que de ma vie je n'aurais remis les pieds au spectacle." (112) On ne joue pas impunément à ainsi mêler réalité et fiction.

C'est au nom d'un précepte comparable que Sartre interdit au comédien les interpellations au public, qui ont

pour conséquence catastrophique de "[...] faire disparaître le personnage imaginaire pour mettre en présence de l'homme réel" ("Le Style Dramatique", 25), un principe qu'il illustre d'ailleurs avec brio dans l'acte IV de Kean, au cours d'une scène mémorable.[16]

Par ailleurs, de telles interpellations induisent une seconde déchirure du tissu théâtral: elles détruisent la barrière en principe infranchissable qui isole le spectateur de la scène, et ruinent ainsi le principe fondateur de la distanciation. Sartre explique dans "le Style Dramatique" qu'en entrant dans la salle de spectacle, le spectateur subit une "cérémonie magique d'anéantissement" (26) qui le constitue en "regard pur". Perdant son Moi privé, le spectateur ne gagne pas pour autant un Moi théâtral, et ne peut en aucun cas participer au processus scénique. Son intrusion dans la pièce par d'intempestifs commentaires saboterait l'illusion théâtrale, de la même manière que le ferait le comédien s'il venait à s'adresser au public.

Il existe donc tant pour Diderot que pour Sartre une incompatibilité totale entre le réel et le représenté. Aussi n'est-il guère étonnant qu'en vertu de ce principe, chacun

---

[16]Dans la scène d'Othello à l'acte IV, Kean décide de dénoncer la fausseté de sa vie en détruisant la représentation, ce qu'il fait en interpellant le Prince de Galles, puis le public tout entier. Il révèle alors ses souffrances et son véritable visage, ce qui entraîne la fureur du public.

condamne le réalisme au théâtre.

Le premier dans le Paradoxe sur le Comédien souligne ainsi la nature profondément différente des émotions suscitées par un évènement tragique de celles excitées par "un récit pathétique" (99), à savoir aussi bien le discours en société que la représentation théâtrale. Les premières sont caractérisées par leur foudroyante instantanéité, "[...] en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, les larmes coulent" (99). A l'opposé, les secondes ne naissent que progressivement, les sensations s'emparent peu à peu du corps, les larmes enfin viennent: l'émotion a été construite. C'est que le salon est tout comme la scène régi par des conventions qui règlent le discours, en évacuent la spontanéité, au contraire de l'évènement tragique qui se déchaîne dans l'immédiat.

Est-ce à dire que Diderot associe, en les opposant à la réalité brute, espace de la scène et espace du salon, comme deux lieux quintessentiellement artificiels? Ce serait là affaiblir son postulat, le splendide isolement de l'espace scénique, en relativisant la spécificité de l'illusion théâtrale; surtout, ce serait impliquer que le théâtre est mimétiquement apte à reproduire une certaine forme de réalité, si guindée soit-elle, et que pour atteindre à ce naturel recherché en permanence par Diderot, il suffit de calquer sur scène le discours des salons. La proposition paraît d'autant moins absurde que, comme le remarque Stéphane Lojkine dans son

introduction au Paradoxe, c'est celle qui sous-tend la vague réformatrice qui agite alors les théâtres, venue d'Angleterre et connue sous le nom de "Domestic Tragedy", et qui veut qu'on parle sur scène comme on parle en société. Or, c'est à ce courant qu'avait semblé vouloir se rattacher Diderot dans un texte de 1757, Les Entretiens sur le Fils Naturel[17], où, à travers son personnage Dorval, il rejettait la déclamation ampoulée de ses contemporains et proposait de transposer au théâtre " [...] le salon de Clairville, comme il est." (51)

Renversement complet avec le Paradoxe sur le Comédien, où Diderot présente ces deux espaces comme étant au contraire fondamentalement hétérogènes. La démonstration se fait en deux temps. Tout d'abord, il établit que ce qui pourrait faire sensation au salon, le récit pathétique, serait accueilli au théâtre par des huées justifiées, cela parce que la rigueur du système dramatique, qui s'accomode mal des hoquets et des balbutiements, aurait été mise en péril. Il inverse ensuite la proposition, et transpose au salon la démesure du vrai personnage dramatique. Le résultat est grotesque, la grandeur requise par la scène s'accomodant mal de l'atmosphère feutrée de la vie en société. Comme l'explique le premier interlocuteur dans le dialogue: "Sur un théâtre particulier, dans un salon où le spectateur est presque de niveau avec

---

[17] Denis Diderot Entretiens sur le "Fils Naturel", in Diderot's writings on the theatre (Cambridge: Cambridge UP 1936).

l'acteur, le vrai personnage vous aurait paru énorme, gigantesque [...]" (153). L'imperméabilité réciproque des deux espaces a été établie.

Le sens à donner à ce revirement demeure énigmatique, et aucun des commentateurs qui se sont frottés au problème ne semble avoir été en mesure d'apporter une explication définitive. Faut-il y voir la maturation d'une pensée, celle de Diderot, caractérisée par son extrême mobilité? Conscient de l'échec de ses tentatives théâtrales, Diderot aurait-il été amené à réviser ses positions? Est-ce là un nouveau paradoxe? Pour Lojkine, l'abîme qui sépare les deux oeuvres s'explique principalement par "[...] la forme et la fonction des deux textes, guère comparables."[18]

Ouvrage largement diffusé, les Entretiens sur le Fils Naturel seraient plus proche d'un pamphlet, d'"une oeuvre de propagande", le Paradoxe sur le Comédien s'apparentant plutôt, du fait de son caractère confidentiel, à un "laboratoire d'idées", espace textuel dans lequel les intuitions fusent, s'éprouvent et se contredisent, d'où justement cet aspect paradoxal de l'ensemble de la réflexion. L'explication est intéressante, ne serait-ce que parce qu'elle met en lumière la dimension expérimentale du Paradoxe, mais les deux textes sont si évidemment contradictoires qu'ils condamnent toute tentative de les concilier.

---

[18] Stéphane Lojkine, Introduction, Paradoxe sur le Comédien, par Diderot (Paris: Armand Colin, 1992) 14.

Sartre, en tous les cas, se montre beaucoup plus proche du Diderot du Paradoxe que de celui des Entretiens. Lui aussi rejette le réalisme, considérant que ce terrain est désormais occupé par le cinéma: quelques soient les débauches de décors utilisés sur scène, jamais l'illusion ne sera aussi parfaite qu'au travers de l'oeil d'une caméra. La concurrence est bienvenue, puisqu'elle oblige le théâtre à revenir à sa vocation naturelle, laquelle est de réfléchir sur la condition humaine, le meilleur instrument restant pour cela la stylisation tragique, qui implique une élévation que le naturalisme est tout à fait incapable de susciter. Par ailleurs, un tel type de théâtre, en voulant se rapprocher du quotidien, ruine le principe de distanciation sur lequel repose selon lui la réussite de l'illusion théâtrale. Pour Sartre aussi, la scène s'accommode mal du réel, et la confusion des deux espaces n'engendre que du mauvais théâtre.

Fort logiquement, après avoir déclaré l'hétérogénéité des espaces du réel et du représenté, Diderot et Sartre en sont amenés à proclamer le caractère absolument artificiel de l'illusion théâtrale, emboîtant ainsi le pas à Pierre Corneille qui dans L'Illusion Comique avait développé une thématique comparable.

* * *

En proclamant l'artificialité de l'illusion théâtrale, les deux auteurs prennent un risque: faire basculer le théâtre dans la sphère du pur divertissement, le constituer

en objet uniquement défini par sa ludicité et sa fausseté, un spectacle en définitive guère différent du Guignol qui avait tant fasciné Sartre dans son enfance. Un tel théâtre, s'affranchissant des contraintes du réel, se couperait du même coup de la société. Or, tant pour Sartre que pour Diderot, le théâtre ne peut se concevoir que dans une forte interaction avec le social. Ainsi peuvent se comprendre leurs démarches respectives: comment, une fois coupé le cordon ombilical qui liait le réel au représenté, réinstituer le théâtre dans l'ordre de la société, lui donner une prise sur le monde?

L'un et l'autre partent d'une constatation comparable: non seulement le théâtre réaliste n'engendre que des oeuvres de piètre qualité, mais en plus, il perd toute fonction sociale positive.

On l'a vu, Diderot prend conscience avec le Paradoxe sur le Comédien de ce que le réel prétendument représenté dans le drame bourgeois, courant auquel on peut rattacher ses propres oeuvres dramatiques, Le Fils Naturel et Le Père de Famille, n'est qu'un réel émasculé, pâle reflet plutôt qu'image fidèle. Renvoyant du social une image faussée (comment représenter le fourmillement du quotidien dans les limites étoites d'une scène de théâtre?), un tel théâtre finit par se couper de celui-ci, et perd toute capacité d'influence, positive ou négative. Egarés dans la quête d'un impossible mimétisme, les auteurs réalistes perdent de vue ce qui fait l'essence du grand théâtre tragique, la recherche de la Vérité, laquelle

s'accommode fort bien d'une certaine stylisation.

Sartre fait en substance les mêmes reproches au théâtre de son époque, dominé selon lui par la bourgeoisie, et infesté par son idéologie. Il juge sévèrement la production dramatique de son temps, qui n'aurait d'autre objet que de renvoyer au public bourgeois une image flatteuse, et en oublie les grands problèmes contemporains.

Ceci étant posé, il reste aux deux auteurs à définir une alternative convaincante à l'esthétique théâtrale dominante de leur temps.

Le remède passe pour Diderot par un retour à cette grande force barbare qui animait le théâtre antique, dont seul Shakespeare dans les siècles récents a su retrouver la flamboyance. En comparaison, le théâtre contemporain paraît bien pâle, "[...] nos auteurs dramatiques ampoulés [...]" (Paradoxe, 150), personne n'a jusqu' ici "[...] osé donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique" (Paradoxe, 151). Il faut donc abandonner les "fanfaronnades" et le verbiage pour revenir à l'impressionnante grandeur du théâtre grec, à sa pureté aussi.

Significativement, Sartre adresse des critiques comparables au théâtre du dix-huitième siècle, et particulièrement à Voltaire, coupable selon lui d'avoir substitué au tragique de la liberté qui aurait animé les antiques l'étude de caractères, remplaçant la volonté par la psychologie, préparant ainsi l'avènement du théâtre bourgeois

qui allait dominer les deux siècles à venir.

Les vélléités réformatrices de Diderot partent de deux ambitions en apparence contradictoires: il cherche à réinstituer un théâtre de la démesure, hanté par d'impressionnants "fantômes homériques" (Paradoxe, 135), capable d'embrasser le monde ("Il n'y a rien dans ce monde qui ne puisse avoir lieu sur scène", explique-t-il dans De la Poésie dramatique")[19]; mais en même temps, et particulièrement dans le jeu des comédiens, il prône un retour au naturel, à la simplification de l'expression, il tente, ainsi que le résume parfaitement Jean Starobinski dans "L'accent de la vérité"[20] de "réduire la distance entre le sentiment et son signe" (11), en supprimant l'excès du verbe. Grandeur et simplification du discours sont-elles compatibles?

Diderot répond à ce dilemme de manière révolutionnaire, en balayant d'un geste toute une tradition française qui de Racine à Voltaire avait fait du discours le lieu même de l'élévation tragique, indissociable de la poétisation du langage. Pour lui, au contraire, le récitatif pulvérise la force dramatique , et la représentation de l'action sur scène sera toujours préférable à sa description orale. Le théâtre est avant tout visuel, sa puissance provient tout autant de

---

[19] Denis Diderot, De la Poésie dramatique in Diderot's writings on the theater (Cambridge: Cambridge UP, 1936).

[20] Jean Starobinski, "L'accent de la vérité" in Diderot (Paris: Comédie française, 1984).

l'intensité du langage que de l'expression des corps, action et mouvement doivent en être les principes moteurs. En conséquence, la réforme passe par une refonte de la déclamation, l'introduction de la pantomime, l'épure des décors, le tout afin d'essayer d'insuffler une vie à un genre fossilisé. Il ne s'agit plus de représenter le réel, mais de sélectionner dans le réel ce qu'il peut y avoir d'exemplaire, de bouleversant et de puissant, puis de transcrire ces éléments sur scène à l'aide de procédés dont on peut dire qu'ils constituent les prémisses de ce que sera la mise en scène au sens moderne.

Suivant une démarche quasiment semblable, Sartre prône un théâtre nouveau, tout entier tourné vers la recherche de la grandeur tragique à travers l'épure et la stylisation.

Dans la réforme envisagée, le langage joue un rôle primordial. Tout comme Diderot, Sartre considère dans "le Style Dramatique" qu'un langage emphatique constitue un obstacle à l'intensité dramatique, et qu'il faut au contraire avoir recours à des mots de tous les jours, sans pour autant verser dans le réalisme plat. Le langage doit en effet conserver une part d'artificialité, seule à même de lui conférer la théâtralité voulue. Le rythme remplira cet office, par lui, les mots seront élevés "[...] à cette dignité que doit avoir le langage du théâtre" (34).

Le langage au théâtre doit conserver un rôle "magique, primitif et sacré" (35), poursuit Sartre. Il est indissociable

de l'action, "un mot est un acte" (34). Il faut donc retrouver cette force souterraine du langage qui animait la grande tragédie, dont la puissance reposait sur l'économie et l'irréversibilité, qui faisait de chaque parole un engagement, plaçant la cérémonie sous le signe du nécessaire, de l'inévitable.

On le voit, se dessine ici en filigrane la même fascination pour les antiques que celle qui hantait Diderot, marque d'une démarche commune: plutôt que de révolutionner le théâtre, il faut en retrouver la source antique, le réinstaurer dans sa splendeur passée.

La référence à la Grèce classique est d'autant plus incontournable que les deux auteurs, partageant une conception en définitive aristotélicienne du rapport entre le théâtre et la Cité, veulent réinstituer la prééminence de celui-ci dans celle-là.

Pour Diderot, le théâtre doit participer à l'édifi-cation des citoyens de la Cité, et le comédien se devrait d'être une espèce de "prédicateur laïque". En posant cela, Diderot s'engage contre Rousseau dans un débat qui à l'époque fait rage, au sujet de l'utilité de l'institution théâtrale. Rousseau avait en effet expliqué dans sa Lettre à D'Alembert sur les Spectacles combien le théâtre joue un rôle néfaste dans l'unité des peuples, et combien il contribue à la désagrégation sociale, en refermant chaque spectateur sur lui-même et en le divertissant des problèmes réels de la

communauté. Toute autre est l'opinion de Diderot, qui défend avec une rare persévérance l'utilité sociale du théâtre. Si forte est sa conviction qu'il reprend ce thème dans ses trois textes majeurs sur le théâtre.

Dans Les Entretiens sur le Fils Naturel (1757), il en appelle à "une belle tragédie, qui instruise les hommes de leur devoir" (44), conférant de fait un rôle didactique au théâtre. Ce rôle didactique sera précisé dans De la Poésie Dramatique (1758), où Diderot explique qu' "il faut discuter au théâtre les points de morale importants" (24). Le théâtre participe ainsi à l'élaboration de la morale publique, le voilà en quelque sorte "institutionnalisé".

C'est justement dans cette dimension qu'est envisagé le théâtre tout au long du Paradoxe sur le Comédien. La réforme du théâtre y passe en effet par une réforme du statut des comédiens, lesquels devraient être recrutés de la même façon qu'"au service, au palais [où] à l' église" (141), c'est à dire parmis toutes les couches de la société. Comme l'a remarqué Lojkine dans son introduction, Diderot met ainsi "le comédien au même rang que les représentants des trois institutions gardiennes des valeurs, l'armée, la justice et l'Eglise" (55), lui offrant par là même un rôle exorbitant de garant de la cohésion sociale.

Sartre veut lui aussi réinscrire le théâtre dans le social, en en faisant un outil de réflexion sur les grands problèmes d'aujourd'hui, "celui de la fin et des moyens, de la

légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, (...) cents autres encore"[21]. Cette réflexion, pourtant ne passe pas par le réalisme, ainsi qu'il l'explique dans un entretien avec Kenneth Tynan[22]. "Le théâtre ne s'occupe pas de la réalité, mais seulement de vérité", lui déclare-t-il (167). Or, la forme théâtrale la plus apte à capter cette vérité dans toute sa puissance reste la forme tragique, et cela parce qu'elle repose sur le mythe, qui seul est susceptible d'avoir cette résonnance universelle propre à réaliser "l'unité de tous les spectateurs" ("Pour un Théâtre de Situations", 20). Cette unité est primordiale, car Sartre, tout comme Diderot, voit le théâtre comme un organe permettant à la société de réfléchir collectivement sur elle-même, le ludique cédant le pas au didactique.

Les deux auteurs en appellent donc à une réforme du théâtre de leur époque, afin de redonner à celui-ci la place essentielle qu'il doit occuper dans la Cité. Dans les deux cas, la réforme repose sur une réaffirmation du caractère totalement artificiel de l'illusion dramatique, d'où une condamnation du réalisme et une réactivation de la notion d'agrandissement théâtral. Pourtant, cet agrandissement ne passe plus par l'emphase de la déclamation, mais par la

---

[21] Jean-Paul Sartre, "Pour un Théâtre de situations" in Un Théâtre de situation, 21.

[22] Jean-Paul Sartre, "Entretien avec Kenneth Tynan" in Un Théâtre de situations (Paris: Gallimard, 1992).

sublimation et la stylisation de l'action, l'élévation et l'universalisation des thèmes, ce qui implique une redéfinition de la représentation scénique toute entière.

En reprenant à leur compte l'agrandissement théâtral, tant Diderot que Sartre s'inscrivent, comme l'a remarqué dans son introduction Lojkine au sujet du premier, dans une "tradition poétique post-aristotélicienne" (17), qui astreint la scène à "une grandeur stylisée" (17). Ce faisant, les deux auteurs se placent dans une position délicate, puisque c'est justement contre les héritiers de cette tradition qu' ils s'insurgent.

Lucide, Diderot est conscient du danger représenté par cette thèse de l'agrandissement, lui qui sait que la frontière entre grandeur et boursouflure reste très mince, et qu'à chaque instant, le grotesque risque d'envahir la scène. Qui plus est, il reconnaît que même lorsque la représentation est une réussite totale, cette expérience de la démesure et des limites que se devrait d'être le théâtre déchaîne des "forces barbares" qui ont quelque chose d'effrayant, de terrifiant, bien éloignées des civilités du salon.

Ayant rompu les amarres avec la réalité, Diderot s'aventure alors dans un univers théâtral inquiétant, à tout moment guetté par le monstrueux, lequel peut surgir dans la mécanique dramatique de deux manières: il peut l'attaquer par le bas lorsque la pièce est un échec, auquel cas la représentation s'abîme dans un monstrueux du grotesque, ne

laissant en scène que quelques comédiens démasqués, pathétiques, qui ne peuvent plus rien pour sauver une illusion minée par le ridicule; mais même lorsque la pièce est une complète réussite, elle est alors gagnée par un autre type de monstrueux, qu'on pourrait appeler monstrueux du sublime: le théâtre retrouve sa force barbare originelle, la pièce s'élève à la hauteur titanesque des "fantômes homériques", touche au surhumain, devient littéralement terrifiante. La beauté du théâtre se trouve ici selon Diderot, dans cette oscillation perpétuelle entre sublime et grotesque, dans cette effrayante puissance qui transcende le théâtre antique et que l'on retrouve chez Shakespeare, "ce colosse informe" (Paradoxe, 119).

On retrouve chez Sartre cette tentation de la démesure et du monstrueux, et c'est par la création dans ses propres oeuvres de personnages grandioses, hors du commun qu'il tente de sortir le théâtre de l'ornière réaliste. Le personnage de Goetz dans Le Diable et le Bon Dieu[23] est ainsi l'exemple parfait du monstre sartrien, que l'on retrouve sous différentes formes dans des textes comme Huis-Clos[24], Les

---

[23] Jean-Paul Sartre, Le Diable et le Bon Dieu (Paris: Gallimard, 1951).

[24] Jean-Paul Sartre, Huis-Clos in "Huis-Clos" suivi de "Les Mouches" (Paris: Gallimard, 1947).

Mouches[25] où encore Les Séquestrés d'Altona[26].

* * *

Une fois proclamée l'hétérogénéité stricte de l'espace du réel et de l'espace du représenté, le risque est de se heurter à un mur, ce mur invisible qui sépare la scène de la salle, l'illusion de la réalité. Comment concevoir ce rapport scène/salle qui est au centre de la pratique théâtrale, si on déclare les deux lieux incompatibles? La médiation est bien sûr nécessaire, il faut un lien, un passeur entre ces deux espaces afin que puisse s'accomplir le miracle de l'illusion théâtrale. Ce passeur, ce sera le comédien, élément pivot de l'ensemble du système dramatique.

La position du comédien, à la fois être de chair et abstraction illusoire, nain au quotidien et géant sur scène, est une position essentiellement paradoxale. Diderot accorde bien sûr une large part de sa réflexion à cette dimension, qu'il va jusqu'à inscrire dans le titre de son ouvrage, tandis que Sartre, reprenant en quelque sorte le paradoxe là où Diderot l'a laissé, s'emploie à le redéfinir pour le résoudre.

Très logiquement, Diderot impose au comédien l'observation de la règle de la séparation des espaces,

---

[25] Jean-Paul Sartre, Les Mouches in "Huis-Clos" suivi de "Les Mouches" (Paris: Gallimard, 1947).

[26] Jean-Paul Sartre, Les Séquestrés d'Altona (Paris: Gallimard, 1960).

laquelle a pour corollaire obligé la théorie du sang-froid. L'apparition d'une telle théorie dans Le Paradoxe sur le Comédien paraît inévitable, puisque la conception opposée, qui voudrait que l'acteur ressente en scène les émotions exprimées par son personnage, aboutirait à ruiner l'édifice théorique élaboré par le texte.

Dans le dialogue, le premier s'insurge contre une certaine sagesse populaire, incarnée par le second, qui fait de l'émotivité la qualité essentielle du comédien. Dans cette perspective, le comédien devient une espèce d'écorché vif qui chaque soir se laisse dévorer en scène par les émotions qu'il exprime. Bien sûr, nombreux sont les comédiens qui prétendent à cette auréole de martyr dramatique, hissant ainsi leur être quotidien à la hauteur vertigineuse des rôles qu'ils incarnent. A les en croire, il y aurait confusion entre leur être réel, leur corps de comédien, et leur être illusoire, le personnage qu'ils jouent en scène. Le comédien se laisserait infecter par la réalité artificielle de son personnage, et persuaderait le public de cette réalité par une sorte de contamination affective, aussi évoquée par Sartre, qui la condamne. Le problème est ici que le comédien, en vivant l'expérience de la scène comme une réalité, pulvérise la barrière censée le protéger de l'extérieur, et, selon Diderot, précipite la ruine de l'expérience théâtrale.[27]

---

[27] dans Kean, Sartre a mis en scène un tel incident dans la scène d'Othello, à l'acte IV, lorsque Anna bouleverse la

Le premier va régler son compte au mythe de l'acteur sensible par quelques exemples judicieusement choisis: la première salve d'anecdotes a pour objet de démontrer la médiocrité de l'acteur réellement sensible, tandis que la seconde vise à prouver que les grands acteurs qui se prétendent électrisés par l'émotion mentent en fait de manière éhontée.

Les hommes sensibles font les piètres comédiens: tel est en substance l'argument avancé par le premier. L'opposition entre Madame Riccoboni et Caillot est à cet égard terriblement instructive. La première, femme tout aussi érudite que sensible, a pourtant "été une des plus mauvaises actrices qui ait jamais paru sur scène"(155), et la médiocrité de ses prestations tient justement à ses qualités d'extrême sensibilité. Le second, acteur admirable qui jure jouer de sensibilité, conserve pourtant suffisamment de sang-froid en scène pour, au moment où son personnage exige la plus grande concentration dramatique, réarranger une chaise du décor qui avait été déplacée. La preuve est là: c'est par sa maîtrise de soi que Caillot parvient à l'excellence, pas par ses émotions.

Cas exemplaires, qui s'expliquent très logiquement selon le premier. Comment en effet espérer d'un acteur qui joue de sensibilité qu'il conserve la même intensité au fil des représentations? Flamboyant aux premières, il risque l'épuisement et le naufrage dans les suivantes. En tous les

---

représentation en mélangeant son rôle et ses émotions vraies.

cas, d'un soir à l'autre, son "jeu [sera] alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime" (88). Ainsi, un tel comédien ne serait guère fiable, d'autant moins fiable qu'à lui supposer une telle sensibilité en scène, on est en droit d'imaginer qu'il vit le quotidien avec une intensité comparable à celle qui se déchaîne sur les planches. Quelle catastrophe alors! Bouleversé par le moindre incident, il sera tellement affecté par les petites contrariétés de sa vie réelle qu'il risque d'être distrait des émotions qu'il a à exprimer au théâtre, incapable de jouer les jours où il aura été vaincu par son émotivité maladive.

Certes, on peut toujours supposer l'impossible: un comédien doté d'une sensibilité extrême qui serait non seulement capable d'incarner chaque soir son personnage sans défaillir, mais qui de surcroît aurait des émotions d'une qualité telle qu'elles lui permettraient d'exprimer l'incroyable intensité requise par les grands rôles du répertoire. Un tel acteur demeurerait médiocre, "[...] incapable de bien jouer deux rôles différents [...]" (160), seulement apte à jouer les types conformes à sa personnalité. Qui plus est, même dans ces rôles idéaux, il resterait inégal, incapable de se plier à la variété exigée par tout grand personnage dramatique, son jeu ne serait qu'un désert de platitude traversé par de sporadiques éclairs d'énergie.

La thèse de la sensibilité de l'acteur se trouve donc condamnée, et sans appel. Comment expliquer dès lors que tant

de grands comédiens la défendent? La réponse est simple: ils mentent. N'est-ce pas justement là l'attribut principal de tout bon comédien?

Caillot, déjà, a été démasqué. Quoiqu'il prétende jouer de sensibilité, on a vu combien le sang-froid prédomine dans son jeu. Même chose pour Garrick, les déclarations selon lesquelles il sent ses rôles ne sont que poudre aux yeux. Le premier décrit ainsi les multitudes d'expressions que ce dernier est capable de peindre sur son visage, "dans l'intervalle de quatre à cinq secondes" (114), avec une rapidité telle qu'il est tout à fait impossible qu'elles soient le simple reflet de ses émotions. C'est donc par coquetterie où par vanité que les grands acteurs prétendent sentir leurs rôles.[28] Quant aux autres, peut-être les sentent-ils réellement, mais ce sont alors de bien piètres comédiens.

Le comédien se voit ainsi astreint à l'observation de la règle du sang-froid, en vertu de laquelle il ne peut exprimer la sensibilité de son personnage que si lui-même reste insensible. Tel est le paradoxe central du Paradoxe sur le Comédien, autour duquel s'articule l'ensemble de la réflexion

---

[28] On verra que le Kean de Sartre est lui aussi, en dépit de sa théâtralité, un comédien de sang-froid. Aussi faut-il interpréter certaines de ses déclarations, comme lorsqu'il parle de ses passions ("Il faut que je les aie toutes pour pouvoir les exprimer [...]", 61), comme les coquetteries d'un acteur qui aime à faire croire à sa sensibilité, comme Caillot.

théâtrale de Diderot, et à partir duquel se déduit la règle fondamentale de la séparation des espaces.

Le comédien se trouve à l'exacte intersection des deux espaces, et son être s'en trouve scindé. Etre de chair, il appartient forcément à la sphère du réel, et doit rester conscient de cette appartenance pour pouvoir exprimer au mieux les nuances de son rôle. Personnage en scène, il est pour les spectateurs une pure illusion, créature grandiose et inaccessible, un être de théâtre. Le voici donc en équilibre instable entre les deux espaces. Qu'il bascule d'un côté où de l'autre, et la représentation est menacée. S'il entraîne avec lui les spectateurs dans la sphère du réel, il dénonce en la rompant l'illusion théâtrale.[29] La rupture peut être involontaire, produite par un accident scénique où simplement induite par la piètre qualité du jeu du comédien; elle peut être volontaire lorsque l'acteur, appliquant les préceptes de la distanciation brechtienne, démontre par son jeu distancié que la représentation n'est qu'une supercherie. A l'inverse, si le comédien plonge avec les spectateurs dans l'illusion théâtrale et qu'il se met à vivre son personnage, il réduit ce personnage aux médiocres dimensions de sa personnalité, et il ne résulte de tout cela que du mauvais théâtre.

En reprenant une terminologie sartrienne, on pourrait

---

[29] Sartre utilise toute l'ambiguïté de ce posi-tionnement dans Kean, ce qui lui permet d'ouvrir une réflexion sur la théâtralité de l'existence.

dire que le comédien doit distinguer son être-pour-soi et son être-pour-autrui. Naît ici la figure du comédien funambule, évoluant avec grâce sur ce fil invisible qui sépare la scène de la salle, toujours menacé par la chute, mais constamment prêt à rattraper l'accident par son génie. Tout comme le funambule, son travail est essentiellement spatial, indissociable du vide qui le menace (D'où chez Diderot la fascination pour la pantomime, qui justement crée de l'illusion à partir du néant); tout comme lui, il se doit de contrôler le moindre de ses mouvements, un simple geste désordonné, et tout l'édifice théâtral peut s'affaisser. Le sang-froid, voilà donc bel et bien l'attribut principal du comédien.

Une telle déclaration va amener Diderot à redéfinir le travail de préparation de l'acteur. Celui-ci ne laisse plus aucune place à la sensibilité où à l'intuition, mais repose au contraire sur la modération, le contrôle, la réflexion, l'observation. D'où dans la vie quotidienne un renversement complet des situations. Le comédien n'est plus acteur, le voici "spectateur froid et sensible de la nature" (86), enregistrant autour de lui les signes qu'il pourrait réutiliser dans ses compositions scéniques. Le rôle du comédien en société est essentiellement passif, et cette passivité est la condition de son intensité en scène (à sa manière, un nouveau paradoxe). Mais il est passif comme l'est tout artiste, c'est à dire observateur distant et un peu

moqueur des travers du quotidien, à la manière d'un Sedaine, amusé par l'enthousiasme de Diderot devant sa pièce, Le Déserteur, mais nullement ému par tout ce remue-ménage.

Voilà un des bouleversements du Paradoxe sur le Comédien: le comédien y devient un artiste véritable, au moins aussi respectable que le peintre, le musicien où le poète. Proposition révolutionnaire au dix-huitième siècle, où les comédiens, même les plus célèbres, demeurent d'une certaine façon des parias, guère plus considérés que cet extaordinaire parasite diderotien, le neveu de Rameau. Le parallèle n'est d'ailleurs pas fortuit: de nombreux ponts en effet relient ces deux oeuvres phare de Diderot, ponts dont l'exploration peut singulièrement éclairer le personnage de Kean, autre paria flamboyant.[30]

Diderot se révolte devant l'abjection de la condition présente des comédiens, et demande que leur soit à l'avenir conféré un prestige social à la hauteur de leur rôle et de leur génie. Génie, le mot n'est pas trop fort, et le grand comédien en a tous les signes distinctifs, tels qu'ils avaient été identifiés dans Le Neveu de Rameau. Le neveu expliquait dans cet entretien combien tout génie (y compris son oncle) était froid, insensible, d'un rare égoïsme, uniquement préoccupé par sa gloire et sa création. Or, c'est justement à une insensibilité comparable que doit s'astreindre le comédien

---

[30] les parallèles entre les deux personnages seront étudiés au chapitre III.

pour parvenir au faît de son art, un mélange d'abnégation, de renoncement au monde et de concentration, ce qu'on pourrait en fait très bien appeler le sang-froid. Le grand comédien, cet "observateur froid" et passif qui comme le génie examine la vie depuis ses marges, est donc cet être un peu absent, preque inexistant.

Authentique génie, le grand comédien est aussi un authentique artiste. Emporté par sa fougue, le Premier va même jusqu'à sous-entendre qu'il est encore plus digne d'admiration que les artistes consacrés. Il ne se contente pas d'insinuer que le grand comédien est peut-être encore plus rare (et par conséquent plus précieux) que le grand poète, il va aussi déclarer sa prééminence dans la mécanique théâtrale, puisque c'est par lui que s'accomplit le processus mimétique. Il est ainsi amené à distinguer trois modèles, "l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur" (164), et à proclamer que c'est par ce dernier que s'accomplit l'agrandissement théâtral, le fantôme de sa création dépassant de beaucoup le personnage imaginé par le poète. L'acteur devenu créateur participe donc activement à l'élaboration du personnage dramatique, et ne se contente plus de revêtir l'habit qu'avait taillé pour lui l'auteur. Henri Gouhier ne dit pas autre chose lui qui, deux siècles plus tard déclare que "le fait dramatique, c'est [...] l'acteur."[31]

Elevé par Diderot au rang noble d'artiste, le comédien ne

---

[31] Henri Gouhier L'Essence du Théâtre (Paris: Plon, 1943).

peut dès lors échapper au concept qui domine encore l'esthétique au dix-huitième siècle, le modèle idéal.

Le recours à ce concept s'inscrit tout à fait logiquement dans la démarche de Diderot. C'est toujours par lui que se définit le rôle de l'artiste à l'époque, aussi Diderot doit-il l'utiliser dans son entreprise d'annoblissement de la profession de comédien. Mais son apparition obéit à une logique plus profonde qui sous-tend l'ensemble du texte. Une fois opérée la dichotomie entre espace du réel et espace de la scène, se pose en effet le problème du statut du représenté, lequel ne peut plus se résoudre que par un détour par la pensée grecque.

Or, ce recours au modèle idéal détonne au premier abord dans ce texte profondément novateur de Diderot, puisque c'est sur ce concept que s'appuient les tenants du conservatisme en matière théâtrale. Est-il possible de réformer de fond en comble le théâtre en s'appuyant sur une notion aussi traditionnelle? C'est là une des contradiction apparemment majeure du texte, une de ces déchirures où se révèle toute la richesse et la complexité de l'oeuvre.

Déjà dans "Observations sur Garrick ou les acteurs anglais"[32], Diderot avait implicitement réactivé le modèle

---

[32] Denis Diderot, "Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais", in Diderot's writings on the theater: ce court texte, daté de 1770 et publié dans La Correspondance littéraire, fut le prétexte du Paradoxe.

idéal, en se demandant "comment la nature, sans l'art, formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe en scène comme en nature?" (228).

Avec le Paradoxe sur le Comédien, Diderot interdit à nouveau au comédien de modeler son jeu sur la simple nature, et admet donc la nécessité du modèle idéal, ce qui le place de fait dans une situation inconfortable. C'est en effet le modèle idéal qui sert de justification théorique au statisme, à la grandiloquence et à l'emphase qui sclérosent le théâtre de l'époque, et c'est justement ce contre quoi Diderot prétend lutter. La démarche est ici essentiellement paradoxale: il s'agit de lutter contre l'ennemi avec ses propres armes.

Pour ces raisons, il va se positionner de manière très ambiguë vis à vis de ce concept, un mélange de fascination et de répulsion, qui débouche sur un effort de redéfinition du modèle idéal.

Alors que Diderot est assurément fasciné par l'énorme puissance qui peut animer le théâtre une fois que celui-ci s'est affranchi du réel, il est en même temps horrifié par la monstruosité qui peut naître de cet affranchissement. Le théâtre se trouve dès lors pris dans un balancement entre le sublime et le monstrueux, et tels sont logiquement les deux pôles entre lesquels se déploie le jeu de l'acteur: grandiose quand le sang-froid supplée au génie, mais toujours menacé de sombrer dans le ridicule.

Diderot marque de manière frappante dans son dialogue

cette ambiguïté du jeu du comédien, en l'inscrivant dans un réseau métaphorique complexe. D'emblée, décrivant La Clairon, il signifie spatialement l'agrandissement théâtral que provoque le jeu de l'actrice lorsque celui-ci touche à la perfection: "sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon" (90). Il y a donc bien dans le jeu du comédien une transcendance du réel, une vertigineuse élévation. Cependant, plus haut il s'élèvera, plus dure risque d'être la chute.

L'être créé par la fusion du comédien et de son rôle est une étrange créature, qui risque à chaque instant de se figer dans le grandiloquent, voire même de sombrer dans le grotesque. La Clairon, par exemple, pare à ce danger grâce à son génie propre, "elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe" (90). L'emploi du terme "mannequin" est ici significatif, puisque de tels objets sont principalement caractérisés par leur rigidité, que seul le talent d'un comédien peut doter d'une "âme", d'un mouvement propre. A cette métaphore, pourtant, se substitue dans le texte une kyrielle d'autres, qui indiquent les connotations multiples qui peuvent venir parasiter l'agrandissement théâtral.

Marian Hobson a étudié ce phénomène dans "Le Paradoxe sur le Comédien est un paradoxe".[33] L'une des métaphores les plus

---

[33] Marian Hobson, "Le Paradoxe sur le Comédien est un paradoxe", Poétique, 4.15 (1973): 320-339.

fréquemment utilisées est celle du "fantôme". L'expression, sémantiquement très riche, dénonce tout à la fois l'artificialité du personnage dramatique, et le pouvoir parfois terrifiant de la représentation, déjà souligné par Aristote. Par la suite, d'autres métaphores, nettement péjoratives, vont se substituer à l'expression encore relativement neutre de "fantôme": le personnage devient "un spectre", "un hippogriffe", et on passe de l'inquiétant au monstrueux. Hobson relève un tel glissement dans ce passage du Paradoxe (327):

> La Cléopâtre, la Mérope, l'Agrippine, le Cinna du théâtre sont-ils même des personnages historiques? Non. Ce sont les fantômes imaginaires de la poésie; je dis trop: ce sont des spectres de la façon particulière de tel où tel poète. Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène avec leurs mouvements, leur allure et leurs cris[...] (101-102).

Comme l'a souligné Lojkine, il se produit bien dans Le Paradoxe sur le Comédien un parasitage du modèle idéal, qui perd la pureté apollinienne de la tradition pour s'affubler par instants du masque grimaçant du monstrueux. Le glissement est d'ailleurs confirmé textuellement, ainsi que le remarque Marian Hobson qui relève l'occurence de termes franchement péjoratifs tels que "portraits outrés", "grandes caricatures", "bouffissures prescrites".

Ce parasitage du modèle idéal est le signe de la dimension profondément novatrice des recherches de Diderot. Il se livre en effet à une redéfinition du concept, qui lui permet de s'éloigner du camp des conservateurs sans pour autant se rapprocher du réalisme des réformateurs. C'est en effet un Diderot visionnaire qui s'exprime dans le texte, et cela, à deux points de vue.

On a déjà vu comment Diderot, conscient de la menace grotesque qui pesait sur le théâtre, avait déplacé le terrain de l'agrandissement théâtral du discours vers l'action, le mouvement et l'expression, ce qui revenait à pulvériser les conventions de l'époque et à ouvrir la voie aux recherches de mise en scène qui allaient triompher au vingtième siècle. On peut donc avancer qu'en refusant d'abattre le modèle idéal (l'ambition des réalistes), mais en s'efforçant de le redéfinir et d'en dévoiler les faiblesses, Diderot a fondé l'âge de la modernité théâtrale.

Il y a pourtant une seconde "bombe" dans le texte du Paradoxe, et elle tient toute entière dans l'originalité du positionnement de Diderot face au monstrueux. Non pas le monstrueux du grotesque, qui guette le théâtre de son temps, mais plutôt ce monstrueux du sublime déjà évoqué, et qui réside dans cette sur-humanité du personnage théâtral, dans l'intimidante puissance qui l'anime.

Dans le Paradoxe sur le Comédien, Diderot abandonne les critères classiques de beauté formelle et d'équilibre, et

établit une étrange équation entre grandeur théâtrale et monstrueux. Le comédien parvenu au faît de son art se trouve du même coup déshumanisé: observateur froid du quotidien, son rapport au monde se caractérise par une certaine absence; déchaîné en scène, il quitte le monde des humains et devient le personnage titanesque qu'il incarne. Toujours, le comédien est en porte à faux avec la normalité, une espèce de monstre social.[34] Giorgio Cerruti avait déjà suggéré cette dimension dans une étude où il établit des parallèles entre le comédien diderotien et le libertin sadien[35]. Le personnage sadien, monstrueux, rejette selon lui la débauche enthousiaste, "une débauche stérile et incohérente" (248), de la même manière que le comédien de Diderot rejette le jeu d'inspiration, inégal et donc inefficace. Libertin et comédien entreprennent de dominer leur corps, ses expressions et ses instincts, et de le soumettre à la raison, en un mouvement presque stoïque. Ils se sont fixé un but qu'ils doivent à chaque instant s'efforcer d'atteindre, à travers un exercice de "réitération passive" (246), ce que l'on appelle au théâtre "répétitions":

> Le monstre, ou le comédien [...] doit refuser de parcourir la voie de la passion et doit répéter ses

---

[34] Ce thème est abordé par Sartre dans Kean et dans Saint Genet, Comédien et Martyr.

[35] Giorgio Cerruti, "Le Paradoxe sur le Comédien et le paraoxe sur le libertin. Diderot et Sade", Revue des Sciences Humaines, 1972, 235-251.

> actes dans l'apathie la plus profonde, la plus absolue, dans une apathie qui seule est en mesure de les maintenir en état de transgression permanente. (246)

Par cette maîtrise de soi quasiment inhumaine, le comédien a donc quelque chose de monstrueux, un aspect qui fascine Diderot, lui qui s'applique à décrire le comédien en scène à l'aide de métaphores terrifiantes ("Hippogriffe", "fantôme", "spectre"). A son tour, cette monstruosité contamine le spectacle théâtral tout entier, lequel libère des forces barbares, insoupçonnées, inquiétantes.

Le théâtre prôné par Diderot n'a donc plus grand chose à voir avec les cérémonies empesées de l'âge classique, pas plus qu'il n'évoque les salons feutrés du drame bourgeois de la fin du dix-huitième siècle. En fait, la pensée de Diderot semble résolument tournée vers le siècle suivant, et la fascination exprimée dans Le Paradoxe sur le Comédien pour le monstrueux et la démesure, l'adoration de Shakespeare aussi, ne sont pas sans rappeler un autre texte célèbre, la Préface de Cromwell, de Victor Hugo.[36] D'une certaine façon, Diderot écrit avec le Paradoxe un des premiers manifestes du théâtre romantique, et

---

[36] Hugo déclare ainsi: "Shakespeare c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le grotesque et le bouffon, la tragédie et la comédie, est le caractère [...] de la littérature actuelle" (Victor Hugo, Préface de "Cromwell", Oxford: Oxford UP, 1925, 19-20).

accomplit un gigantesque pas en avant dans l'histoire du théâtre.

On peut donc voir en Diderot un des précurseurs du romantisme, un mouvement pour lequel Sartre garde une étonnante sympathie. On a vu combien son idéal théâtral était proche de celui de Diderot, et son penchant pour l'action, la démesure, les personnages hors du commun confère à certaines de ses oeuvres dramatiques un indéniable parfum "dix-neuvième siècle" (la scène finale des Mouches, où Oreste, héros solitaire, entraîne avec lui une foule hypnotisée, ou encore les tableaux grandioses du Diable et le Bon Dieu, trahissent la faiblesse de Sartre pour les grands tableaux romantiques).

Au sujet du comédien, Sartre reprend dans L'idiot de la famille certaines des idées majeures du Paradoxe, non sans les modifier sensiblement (Les passages concernés ont été réunis dans le recueil Un théâtre de situations, sous le titre de "l'acteur", et c'est à ce recueil que nous nous référerons).[37] Lui aussi condamne le jeu émotif, pour des raisons légèrement différentes: Sartre insiste moins sur les effets négatifs sur le jeu du comédien que sur le rapport malsain qui s'institue avec le public. L'acteur qui joue ainsi "veut persuader par contagion" (212), sa gesticulation scénique n'a alors d'autre objet que de "faire croire" au spectateur, d'annihiler son jugement et sa raison, de l'infantiliser en quelque sorte. Or,

---

[37] Jean-Paul Sartre, "L'Acteur" in Un Théâtre de situations.

c'est justement l'inverse qui devrait pour Sartre s'accomplir: le théâtre doit permettre au spectateur de prendre conscience de sa liberté, en lui représentant par des "actes" ces instants où les personnages prennent leur existence en main. Le théâtre sartrien se veut invite à l'action, non une cérémonie passive d'hypnose. Aussi l'acteur doit-il s'efforcer de représenter sur scène la "conduite affirmative" (211).

Par ailleurs, Sartre et Diderot ayant tous deux déclaré l'imperméabilité des deux espaces, la scène et la salle, ils en viennent logiquement à assigner au comédien une fonction comparable de "passeur". Cependant, les méthodes employées sont différentes. Diderot, rappelons-le, exigeait du comédien sang-froid et impassibilité, et le privait de toute sensibilité. Sartre reprend à son compte la règle du Paradoxe, et admet que "[...] l'acteur n'éprouve pas réellement les sentiments de son personnage" (216). Pourtant, il se refuse à proclamer l'insensibilité totale du comédien. En fait, il éprouve bien les affections de son personnage, simplement, "il les éprouve irréellement" (216). Sartre utilise, pour s'expliquer, la notion d'"analogon", qui désigne les éléments matériels utilisés pour produire toute image (La toile, le cadre et les taches de peinture séchée, dans le cas d'un portrait, la personne même du comédien dans l'interprétation d'un personnage). Le comédien, devenu analogon de son personnage, se trouve donc instrumentalisé. Il ne peut être le personnage, tout comme des taches de peinture ne peuvent être

le tableau; par contre, il utilise ses affections réelles (Sartre cite par exemple le trac), qui lui servent d'analogon pour interpréter son personnage. Mais en mettant ainsi sa personne à contribution, l'acteur se laisse parasiter par l'"imago" (218) de son personnage, et "vit en symbiose avec lui", jusque dans la vie quotidienne. Le comédien accomplit un acte ambigu: il donne tout pour s'irréaliser dans un personnage qui ne lui apporte rien en retour, "il se sacrifie pour qu'une apparence existe" (218). Chaque soir, il s'irréalise totalement, "pour entraîner cinq cent personnes dans une irréalisation collective", et c'est parce qu'il est médium d'irréalisation que Sartre l'appelle "centre réel et permanent d'irréalisation" (220).

A première vue, Sartre prend ici ses distances avec Diderot. On est bien loin, en effet, de la règle du sang-froid et de la dichotomie comédien/personnage. Cependant, ces différences s'avèrent, à la réflexion, beaucoup moins nettes qu'on pourrait le croire.

Il faut tout d'abord souligner que jamais Sartre ne prétend que le comédien ressent les émotions de son personnage. En affirmant que celui-ci travaille sur ses propres émotions, il en fait une espèce de greffier, qui se constitue un registre de réactions dans lequel il puise pour élaborer ses rôles. Ceci fait, encore faut-il qu'il irréalise ses émotions, afin de les adapter au personnage. Ici intervient tout l'art de l'acteur: par un travail incessant,

par l'apprentissage des techniques d'irréalisation collective, il affine l'illusion théâtrale, et peut finalement faire croire à la vérité de son personnage. Tout le jeu de l'acteur est donc le fruit d'une intense préméditation, qui n'a rien à voir à la fougue instantanée du jeu de sentiment. Par contre, ce long apprentissage n'est pas sans évoquer le travail rigoureux du comédien didero-tien, sa recherche de la maîtrise de soi (l'acteur de Sartre ne maîtrise-t-il d'ailleurs pas ses émotions en les irréalisant?), son souci constant d'observation. Tant et si bien que la figure du comédien est en définitive similaire chez les deux auteurs: on a vu que le comédien de Diderot se caractérisait par une certaine absence, observateur détaché du monde, enregistrant les gestes et les expressions de ses contemporains afin de les réutiliser sur scène, un individu qui n'existe presque pas hors du théâtre; or, c'est justement ainsi que Sartre décrit l'acteur, "le soutien du non-être" (219), une personne qui a renoncé à l'existence pour n'être plus qu'une apparence.

On pourrait arguer qu'il n'existe qu'une différence, pourtant majeure, entre les deux théories de l'acteur: la règle du sang-froid, instituée par Diderot et rejettée par Sartre. Et pourtant, même à ce sujet, l'opposition n'est qu'apparente. Il faut en effet admettre que l'acteur sartrien, astreint à l'observation de toutes sortes de techniques d'interprétation, doit conserver un certain sang-froid. Il y a dédoublement de l'acteur en scène: superficiellement, il vit

son personnage, il en ressent les émotions; mais au fond, il reste conscient de l'irréalité de la situation. Or, contrairement à ce que pourrait laisser croire une lecture hâtive du Paradoxe, le comédien diderotien lui aussi se dédouble. Lojkine a fort justement souligné cet aspect dans son introduction. Diderot lui-même, décrivant La Clairon qui se concentre, souligne sa dualité:

> [...] nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment, elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine. (90)

Jusque sur la scène, le grand comédien est en proie à une inspiration qui transcende le mécanicisme du jeu de sang-froid. Chez ce comédien à la fois inspiré et maître de lui, le sang-froid n'a plus qu'un rôle de régulation, ainsi que l'affirme le premier ("C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme [...]", 91).

Lojkine peut donc affirmer que "lorsque l'acteur se dédouble, seule une moitié de lui-même, celle qui demeure petite, hors de la représentation, reste de sang-froid, l'autre, celle qui constitue le personnage, étant agitée par un délire enthousiaste [...]" (33). A l'inverse des acteurs monolithiques (aussi bien l'acteur de sentiment, totalement aliéné par son personnage que l'acteur brechtien, totalement

extérieur à son rôle), les comédiens de Diderot et de Sartre se dédoublent en scène, se laissent en partie envahir par la folie de leur rôle, mais conservent une lucidité qui leur évite les pièges de l'identification.

Les conceptions de Diderot et de Sartre en matière de théâtre sont donc extrêmement proches, qu'il s'agisse de la théorie de la distanciation, du rôle social de la représentation, ou encore du travail du comédien. Théoriciens du théâtre, tous deux ont par ailleurs fait oeuvre de dramaturge, et ont pu avec plus ou moins de bonheur éprouver "en scène" leurs idées en matière de représentation. C'est justement ce qu'a pu faire Sartre en adaptant le Kean de Dumas, plus efficacement encore que dans ses autres pièces, puisque la théâtralité était un des thèmes fondamentaux de ce texte sur un acteur. En s'attaquant ainsi au répertoire romantique, Sartre a pourtant fait un choix curieux. Quoiqu'il ait lui même avoué un faible pour le genre, le théâtre des Dumas, des Hugo, se situe en effet dans la lignée du théâtre bourgeois qu'il pourfend avec tant d'acharnement. A ce titre, le Kean de Sartre est un objet hybride, une oeuvre romantique qui articule certains des thèmes majeurs de la philosophie sartrienne, un exemple peut-être unique de "romantisme existentialiste".

DEUXIEME CHAPITRE

L'insoutenable légèreté du comédien

> Pour arriver à être tout, veillez à n'être rien en rien
> (Saint Jean de la Croix, cité par Sartre dans Saint Genet, Comédien et Martyr)

Kean est une adaptation. D'emblée, la question se pose: quelle est la part de l'adaptateur dans le texte final, simple dépoussiérage ou réécriture complète? Dans "A propos de Kean" (texte inclu dans le programme de la première de la pièce, le 8 novembre 1953)[38], Sartre répond sans ambages αque sa tâche "était modeste", qu'il s'est contenté d'"ôter la rouille et quelques moisissures" (328). Dans une interview anonyme[39], il renchérit, et se défend d'avoir transformé la pièce en pièce existentialiste: "Dumas existentialiste! Mais c'est une plaisanterie. [...] Il n'y a là aucun thème philosophique d'aucune sorte." (331). Déclarations déconcertantes, auxquelles il ne faut pas apporter trop de crédit: ce n'est pas le Sartre philosophe qui s'exprime ici, mais plutôt le Sartre auteur, plus soucieux d'attirer les spectateurs que d'exposer la dimension philosophique de son adaptation, laquelle risquerait fort de les rebuter; par ailleurs, il ne faut pas oublier que Sartre est aussi à sa manière un comédien, un autre Kean qui ne résiste pas au plaisir d'égarer ses interlocuteurs, et de telles déclarations à l'emporte-pièce sont toujours à prendre avec des pincettes.

De toutes façons, une lecture même superficielle de la pièce suffit à démentir les affirmations de son auteur. Le

---

[38] Jean-Paul Sartre, "A propos de Kean", in Un Théâtre de situations, 327,328.

[39] Jean-Paul Sartre, "Interview anonyme parue dans un journal non identifié", in Un Théâtre de situations, 329-331.

personnage principal, Kean, use d'un vocabulaire bien souvent typiquement existentialiste, inconcevable dans la bouche du Kean de Dumas, et les thèmes existentialistes abondent. Les critiques ne s'y sont d'ailleurs pas trompé, et considèrent Kean comme une oeuvre pleinement sartrienne. Si certains comme Anne Ubersfeld[40] déplorent le travail de recréation, la plupart saluent la prouesse de Sartre.

Comme le souligne Robert Champigny, Sartre est resté assez fidèle à l'intrigue de Dumas, mais a complètement transformé le personnage principal.[41] Catharine Savage Brosman, parle elle de changements considérables, et note en particulier la réduction du nombre de personnages et la redéfinition d'Anna et de Kean.[42] Les transformations ont été étudiées dans le détail par Louise Fiber Luce.[43] Elle relève ainsi le changement de titre (le passage de Kean ou désordre et génie à Kean) qui indiquerait un changement thématique (le rejet du génie par la société étant un thème romantique

---

[40] Anne Ubersfeld, "Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père", Linguistique et littérature. Colloque de Cluny, numéro spécial de la Nouvelle Critique, 1968.

[41] Robert Champigny, Sartre and Drama (United States of America: French Literature Publications Company, 1982), 84.

[42] Catharine Savage Brosman, "Sartre's Kean and Self-Portrait," The French Review 55.7 (Summer 1982): 109-122.

[43] Louise Fiber Luce, "Alexandre's Dumas's Kean: An Adaptation by Jean-Paul Sartre," Modern Drama 28.3 (1985): 355-367.

dépassé aujourd'hui); elle étudie ensuite la modification de l'espace, plus fragmenté chez Sartre, et l'exclusion des personnages secondaires de la distribution sartrienne, signe d'un resserrement sur l'entourage de Kean; enfin, elle remarque l'interpénétration des discours de Sartre, de Dumas et de Shakespeare.

De toutes, c'est l'étude de Robert Nelson[44] qui résume au mieux les implications de l'adaptation. Sartre renverse en fait complètement le personnage principal. Alors que chez Dumas, Kean est l'incarnation du mythe romantique de l'acteur, un titan émotif qui s'identifie avec chacun de ses rôles, il se transforme chez Sartre en menteur qui ne vit que dans la fausseté. On reviendra sur cette différence fondamentale, qui fait du Kean sartrien un acteur paradoxal au sens diderotien, comme le remarque très justement Nelson, et qui confère à la pièce une profondeur absente du texte original.

La référence de Nelson au Paradoxe sur le Comédien a de quoi surprendre, et la théâtralité omniprésente dans Kean semble démentir au premier abord la règle de la séparation des espaces sur laquelle se fondent tant les réflexions de Diderot que celles de Sartre. Loin de distinguer entre la scène et le salon, Kean ne cesse en effet de jouer, tout comme les aristocrates oisifs qui peuplent l'intrigue. Par ailleurs, l'écriture de la pièce est elle-même éminemment théâtrale,

---

[44] Robert Nelson, "Sartre: The Play as a Lie", in Play within the play (New Haven: Yale University Press, 1958).

aussi bien par le style, par les citations de Dumas et de Shakespeare que par le jeu sur les registres.

Le Kean de Sartre est un personnage profondément théâtral, à l'inverse du Kean de Dumas dont Nelson a remarqué qu'il était tout,"un dandy, un amant, un homme du monde, un tuteur de jeunes filles, tout sauf un acteur" (95, ma traduction).[45] Il se voit lui-même et voit la vie au travers du prisme du théâtre, et c'est ainsi que le voient les autres personnages de la pièce.

Avant même sa première apparition, Kean établit le caractère théâtral de son être quotidien, dans une lettre au comte de Koefeld où il s'excuse de ne pouvoir se rendre à son invitation, et où il écrit que "l'on ne peut inviter le comédien sans l'homme" (acte I, scène III, 24). Caractère confirmé lorsqu'il surgit, contre toute attente, à la réception du comte. Il se lance alors dans une longue tirade construite comme un monologue de théâtre, où il compare sa situation présente à sa situation en scène ("Eh bien oui:je me suis encore mis dans une situation fausse: mais que voulez-vous, c'est professionnel; les situations fausses, j'en vis", acte I, scène V, 30). Véritable cabotin, il s'accapare le devant de la scène, monopolise le dialogue, relègue les autres personnages à l'arrière-plan, "il leur vole la vedette".

Dès sa première apparition, il viole deux des préceptes

---

[45] Robert Nelson, "Legouvé and Dumas. The Play as Confessional", in Play within a Play.

du Paradoxe sur le Comédien: il jongle entre son personnage scénique et sa personne réelle, et il surjoue de manière éhontée, se plaçant aux antipodes du jeu rigoureux du comédien de Diderot. Ces caractères vont se confirmer tout au long de la pièce, au cours de laquelle il ne va cesser de se comparer à des personnages fictifs et de transformer tout ce qui l'entoure en théâtre. En Lord Mewill masqué, qui lui demande des comptes, il ne voit que Polonius; à Anna venue lui demander conseil, il répond par des paroles empruntées à Hamlet ("Entre au couvent! Entre au couvent!, acte II, scène III, 72); sur une réplique du Prince de Galles, il achève la pièce en s'écriant "Ah monseigneur, le beau mot de théâtre. Ce sera, si vous le voulez bien, le mot de la fin." (acte V, scène XI, 217)

Si le Kean hors-scène ne respecte guère les idées du Paradoxe sur le comédien, il ne les respecte apparemment pas plus en scène. Alors que Diderot exige du comédien une parfaite maîtrise de soi, Kean entre en scène complètement ivre; alors qu'il préconise un long travail de préparation qui passe par une observation assidue du quotidien, Kean joue sans jamais avoir sérieusement répété; alors que l'acteur est censé transcender le texte dramatique, Kean le massacre en récitant le monologue d'Hamlet au beau milieu d'une représentation du Roi Lear.

L'acteur Kean se caractérise par une absence totale de rigueur. On peut reprendre à son sujet la distinction faite

par Sartre, à la suite de Louis Jouvet, entre l'acteur et le comédien. De son propre aveu, Kean serait "[...] le Mythe même de l'acteur. [Celui] qui ne cesse de jouer, qui joue sa vie même, ne se reconnaît plus, ne sait plus qui il est." (Sartre, "Interview dans Les lettres françaises", 332). A l'opposé, le comédien est celui qui n'endosse son rôle qu'en scène, en vérité impassible et détaché, vivant une vie quotidienne tout à fait normale, un artiste qui évoque en fait celui de Diderot et qui est fort éloigné de Kean.

De la même façon, les aristocrates au milieu desquels Kean évolue ne voient en lui qu'un personnage théâtral. Le Prince de Galles le décrit ainsi à Eléna: "C'est Don Juan! C'est Faublas! C'est le Richelieu des trois royaumes!... Edmond Kean." (acte I, scène IV, 27). Pour tous les aristocrates de la pièce, il n'est que cela: un amas composite de rôles. Aussi Eléna se pâme-t-elle à l'idée de serrer Othello dans ses bras, mais n'a que faire du Kean réel ("Le grand Kean est une outre pleine de vent", s'écrie-t-elle avec dépit à la scène VI de l'acte V, 193). Tel est le drame de Kean: les puissants l'admirent comme incarnation théâtrale mais le méprisent comme individu.

Kean ne se contente pas de jongler avec ses identités scéniques, il est aussi une formidable machine à produire du théâtre. C'est en effet Kean qui est le maître d'oeuvre de la plupart des intrigues dont l'entremêlement donne son clinquant artificiel à l'ensemble: c'est lui qui séduit Eléna, lui qui

accepte le pari du Prince de Galles, lui qui en quelque sorte distribue les rôles (Eléna en amante éperdue, le Comte de Koefeld en mari jaloux, le Prince de Galles en rival amoureux, etc...). Quitte à n'être qu'une illusion, Kean se veut le maître de celle-ci. Aussi rejette-t-il avec violence Anna, trop autonome pour se plier au rôle qu'il écrit pour elle, suffisamment bravache pour essayer de le détourner de ses propres intrigues. Perspective insupportable pour Kean, dont chacune des actions est théâtralisée.

La première apparition de Kean chez le Comte de Koefeld est ainsi un véritable coup de théâtre: malgré son absence annoncée, le voilà qui surgit à la scène V de l'acte I. Par ailleurs, Kean utilise tous les artifices théâtraux possibles. Il fait par exemple grand usage des lettres dont la circulation ne cesse de relancer l'intrigue. Il donne des rendez-vous secrets à ses amantes, auxquelles elles doivent venir déguisées (à Eléna, il écrit qu'il a donné "l'ordre d'ouvrir une porte secrète [...] dans [sa] loge, à une femme vêtue de noir et voilée", acte I, scène V, 36). Sa loge ouvre sur des passages secrets, l'espace lui-même est agencé selon des principes théâtraux. Kean, en définitive, ne cesse de théâtraliser le réel.

Il n'est d'ailleurs pas le seul à agir ainsi, et les aristocrates eux-mêmes évoluent dans un monde profondément artificiel. Tous jouent des rôles, tous envient la capacité de Kean à passer d'un personnage à l'autre sans efforts. Dorothy

Mac Call remarque ainsi "[...] qu'à l'exception d'Anna-- tous jouent des rôles, imitent les sentiments requis par leur rôle [...]".[46] Le jeu se manifeste de diverses manières. A l'échelon le plus simple, chacun d'entre-eux a une fonction sociale, à laquelle il doit se conformer, un personnage mondain qu'il doit se façonner, chacun doit jouer au prince, à l'ambassadeur, à la comtesse, etc... Il faut remarquer que toutes ces fonctions sont des fonctions de représentation, dissociées de tout pouvoir d'action réel. L'ambassadeur représente le gouvernement du Danemark, mais n'a aucune initiative. Le Prince de Galles symbolise la monarchie britannique, mais il n'est que le frère du roi, lequel n'avait déjà à l'époque plus grand pouvoir (Sartre lui-même souligne que "Près du roi, le Prince ne fait que représenter").[47] Ces personnages agitent donc les artefacts d'un pouvoir absent, leur fonction est essentiellement représentative. D'emblée, ils sont prisonniers d'une certaine théâtralité, et il ne leur reste plus qu'à jouer la comédie du pouvoir, la comédie de l'héroïsme (comme le Comte Koefeld qui provoque Kean en duel), ou la comédie de l'amour.

Dans la pièce de Sartre, la noblesse est devenue une classe oisive, guettée par l'ennui et la conscience de sa

---

[46] Dorothy Mac Call, The Theater of Jean-Paul Sartre (New York and London: Columbia UP, 1969), 103.

[47] Jean-Paul Sartre, "Interview anonyme" in Un théâtre de situations, 330.

propre inutilité. Dès la scène I de l'acte I, au cours de laquelle on dresse les tables de jeu, le monde aristocratique est placé dans Kean sous le signe d'un ludique ritualisé. Dans la conversation qui s'ensuit à la scène II entre Amy et Eléna, il n'est question que de divertissements, opéra, courses, théâtre... Mais toutes ces activités sont vues comme des "obligations" (13). Telle est désormais la principale fonction de l'aristocratie dans l'esprit de Sartre: faire semblant de s'amuser, jouer à jouer.

Tout est artifice. Ce n'est pas un hasard si la pièce s'ouvre sur une scène de comédie mondaine entre Amy et Eléna qui s'affrontent en un jeu subtil de demi-mensonges, d'insinuations et de disimulation coquette. Ce jeu s'aggrave à la scène III de l'acte II avec l'arrivée du Comte de Koefeld, ambassadeur fort à l'aise dans un tel échange puisque, ainsi que le remarque Amy, le milieu de la diplomatie est aussi celui de la comédie. S'enclenche alors un enchaînement polyphonique de mensonges, le Comte embriquant vertigineusement les contre-vérités les unes aux autres, à seules fins de signifier en définitive le fond de sa pensée, comme si la conjonction des qualités de diplomate et d'aristocrate chez ce dernier en faisait un parangon de la duplicité, une duplicité poussée jusqu'à l'absurde.

Par la suite, les intrigues de ces aristocrates vont se développer et s'entremêler en un inextricable écheveau (les machinations du Prince de Galles, le déguisement de Lord

Mewill, l'escamotage d'Eléna, etc...), un écheveau d'essence théâtrale, puisqu'il est à l'origine de la plupart des rebondissements de la pièce. C'est qu'il existe une forte parenté entre les intrigues politiques et amoureuses de cette noblesse et les intrigues, purement théâtrales celles-ci, des pièces qu'interprète Kean, d'où la remarquable aisance avec laquelle l'acteur se conduit dans ces deux univers en définitive si proches. Les aristocrates jouent en effet du langage et de ses ambiguïtés en comédiens accomplis, recréant au quotidien des saynètes comparables à celles dont ils se délectent au spectacle. Pourtant, ces saynètes sont sans enjeu réel, sans élévation, aussi ne suffisent-elles pas à divertir les nobles de leur ennui.

La comédie de l'aristocratie étant en définitive médiocre et ennuyeuse, il n'est guère étonnant que les nobles aspirent à la grandeur du théâtre véritable, qu'ils croient pouvoir trouver en Kean. C'est principalement pour tromper leur ennui qu'ils le fréquentent. Ainsi s'explique la tristesse du Prince de Galles devant le départ de Kean et d'Anna pour l'Amérique. "Comme je vais m'ennuyer sans vous deux", déclare-t-il avec nostalgie (acte V, scène X, 215). De même, c'est pour échapper à la médiocrité de son quotidien qu'Eléna se grise de son aventure avec Kean. Ce besoin de théâtre explose à la scène VI de l'acte V, où elle exige de Kean non pas son amour, mais des tirades théâtrales grandioses ("Parlez-moi, grisez-moi de vos paroles: vous n'aurez pas trop de tout votre génie", 191).

Jamais pourtant elle ne se laisse totalement prendre au jeu, et sommée par Kean d'agir, de quitter son mari pour lui, elle recule: elle ne veut pas vivre sa passion, elle ne veut que la jouer, un peu à la manière de la précieuse Roxanne, tellement éblouie par les écrits de Cyrano qu'elle reste aveugle aux signes évidents de son amour.

Ces aristocrates s'efforcent ainsi d'imiter le Kean qu'ils idéalisent, de singer ce qui déjà n'est qu'une image, pour s'essayer tout comme lui à une théâtralisation du réel. Leurs intrigues amoureuses ne sont que des simulacres, des diversions, vaines tentatives d'atteindre par mimétisme à la grandeur théâtrale qu'ils croient voir en Kean. Le concept de désir mimétique forgé par René Girard permet à cet égard d'éclairer un personnage comme le Prince de Galles: en cherchant à séduire les conquêtes féminines de l'acteur, c'est l'image de Kean qu'il cherche à s'approprier. La rivalité mimétique, intrinsèquement liée à la théâtralité de la pièce, est présente partout dans le texte, et n'épargne guère qu'Anna et Salomon. Kean lui même en est la victime plus ou moins consciente, lui qui avoue à Eléna à la scène VI l'acte V qu'à travers elle, c'était le prestige du comte de Koefeld qu'il s'était efforcé d'embrasser:

> Eléna. -- En somme, vous n'en vouliez qu'à l'ambassadrice.
>
> Kean. -- disons plutôt à l'ambassadeur. Je suis bâtard, comprenez vous. Pour un bâtard, c'est

> flatteur de tromper une excellence. Et vous? C'était le roi de Londres que vous vouliez séduire. (198)

Cet échange résume parfaitement la nature des intrigues amoureuses qui se nouent et se dénouent dans Kean; il s'agit plus de stratégie mondaine que de sentiments vrais, et chacun, aussi bien Kean que les aristocrates, utilisent leurs conquêtes galantes comme autant de pions qu'ils avancent ou sacrifient dans le seul but de conquérir ce qui n'est en définitive qu'une image: plus que de Kean, c'est du "roi de Londres" qu'Eléna s'est éprise, ce monstre sacré dont on verra qu'il n'est qu'un rôle, tout aussi artificiel qu'Othello ou Macbeth; au travers d'Eléna, c'est au prestigieux titre d'ambassadeur de son mari que Kean entend s'attaquer, à ce symbole de puissance qui lui serait autrement inaccessible. Par leurs conquêtes, Kean et Eléna se donnent "en représentation", cherchent à devenir autres qu'ils ne sont, à se théâtraliser.[48]

Historiquement, théâtre et noblesse sont liés, le premier étant le divertissement privilégié des seconds, et innombrables sont les oeuvres qui thématisent les liens entre

---

[48] Dans Shakespeare: les feux de l'envie, Girard souligne les liens étroits qui unissent l'art théâtral et la théorie du désir mimétique: "L'enchevêtrement des malentendus, dans la comédie, ne peut être autre que mimétique, et c'est aussi vrai des conflits irréductibles de la tragédie." (René Girard, Shakespeare: les feux de l'envie, Paris, Grasset, 1990, 52).

ces deux mondes. Avec Kean, Sartre s'inscrit dans une tradition littéraire féconde, qui de Marivaux à Anouilh présente l'univers aristocratique comme l'univers par excellence de la comédie. A cet égard, Kean est peut-être la pièce la plus "classique" de Sartre, et évoque par certains aspects le Jean Anouilh de La Répétition ou l'Amour puni[49], une pièce beaucoup plus grinçante et cruelle qui pourtant utilise elle aussi le procédé du théâtre dans le théâtre pour dénoncer l'artificialité de la noblesse. Sartre, loin de récuser toute la tradition dont son texte est issu, joue au contraire de la théâtralité de son matériau de base.

Dans l'univers de Kean, le théâtre est omniprésent. On vient de voir qu'il dépassait les limites de la scène, pour s'inscrire au coeur même des rapports humains. Or, il a aussi une dimension sociale, puisque par lui s'opère un grand brassage social, autrement impensable dans la société de classes rigide de l'Angleterre du dix-neuvième Siècle. Le public de Drury Lane est en effet des plus éclectiques, comme en témoigne la longue liste des admirateurs de Kean égrénée par Salomon après la défaillance de l'acteur en scène: "Il y a là [...] des noms d'artistes, d'ouvriers, de portefaix... Depuis celui du Duc de Sutherland, premier ministre, jusqu'à celui de William, le cocher" (acte V, scène II, 180). Le théâtre dans cette société est loin d'être un simple

---

[49] Jean Anouilh, La Répétition ou l'Amour puni, in Pièces Brillantes (Paris: La table Ronde, 1951) 349-482.

divertissement périphérique, réservé à une certaine élite, et il pénètre jusqu'aux bas-fonds, territoire de la troupe de saltimbanques du vieux Bob.

En fait, la théâtralité est inhérente au matériau sur lequel Sartre travaille: avec Kean, il se propose de représenter en scène ce qui est habituellement réservé au hors-scène, le quotidien d'un acteur. La pièce toute entière se construit donc sur un terrain mouvant ou illusion et réalité risquent à chaque instant de se confondre. Sartre admet ce risque et adopte ce qui est peut-être la seule attitude raisonnable: il travaille dans le sens d'une théâtralisation flagrante de la pièce de Dumas, et renforce l'artificialité du spectacle.

En adaptant Kean, Sartre peut laisser libre-cours à un penchant pour le grandiose dont certains ont estimé qu'il gâchait ses autres pièces, et dont l'expression est ici pleinement justifiée. Tout d'abord, le texte original s'y prête parfaitement, puisque cette oeuvre romantique repose justement pour beaucoup sur les tirades exaltées et sur les beaux mots de théâtre. Ensuite, le thème même, cet acteur qui ne cesse de jouer, est une invite à la théâtralité à outrance des dialogues. Et c'est justement ce qu'accomplit Sartre, avec une jubilation manifeste. Mais à côté de répliques flamboyantes de son cru, il glisse des pans entiers du texte

de Dumas, ainsi que l'a remarqué David Bradby (32, 33).[50]

Les emprunts sont particulièrement massifs à la scène II de l'acte III, dans les répliques d'Anna. L'utilisation telle quelle des phrases de Dumas produit dans le cadre extrêmement modernisé du reste du dialogue un effet de distanciation, pour ne pas dire d'ironisation, qui souligne, contrairement au Kean originel, l'artificialité des situations. Les personnages n'expriment plus leurs sentiments comme ils le faisaient chez Dumas, ils les théâtralisent. Quoique moins fréquemment, Sartre a recours à un procédé comparable avec l'oeuvre de Shakespeare, dont il utilise certains extraits dans son texte. Dans un même ordre d'idées, mais de manière plus indirecte, Robert Lorris souligne qu'il fait aussi des références à l'un des αarchétype du théâtre romantique, le Cyrano de Bergerac de Rostand, en utilisant dans la confrontation avec Lord Mewill des répliques étrangement réminiscentes de la tirade du nez:[51]

> Avez vous le nez rongé? des tâches de lie de vin sur les joues? des verrues comme des courges avec des poils dessus? Une balafre? Quelqu'un vous a-t-il *déjà* coupé les oreilles et le nez? Ce serait dommage: il ne me resterait plus rien à faire.

---

[50] David Bradby, "Introduction" in Kean (Oxford: Oxford UP, 1973).

[51] Robert Lorris, Sartre Dramaturge (Paris: Nizet, 1975) 304.

(scène VII, acte III, 109).

Dans tous les cas, l'objectif est comparable: évacuer la réalité de la scène.

Par ailleurs, Sartre joue avec toutes les possibilités théâtrales de l'intrigue, multiplie les quiproquos, accélère le rythme, alterne les registres dramatiques. Il a ainsi recours à certains des ressorts les plus traditionnels de la comédie: la circulation des lettres, la confusion des identités, le jeu des masques, les passages secrets, et bien sûr, le théâtre dans le théâtre. Dès le lever de rideau, une énorme machinerie théâtrale se met en branle qui, par delà son aspect divertissant, permet de renforcer la théâtralité de Kean.

Toujours dans le même sens, Sartre développe les aspects comiques du texte de Dumas, en jouant, comme le souligne David Bradby, tout autant du comique de situation (Kean accueillant Eléna en bonnet de nuit) que du comique verbal.[52] De même, Sartre transforme tous ses personnages en acteurs plus où moins conscients d'eux-mêmes, et "ludicise" l'ensemble, soit par la théâtralité des attitudes, soit par des citations théâtrales directes. Par tous ces moyens, il renforce l'idée que tout n'est que théâtre.

Kean est donc tout autant une pièce de théâtre qu'une pièce sur le théâtre, une pièce où tant la scène que le hors-scène semblent gagnés par la théâtralité, laquelle finit par

---

[52] David Bradby, "introduction", 33.

brouiller la distinction entre illusion et réalité, pourtant un des principe théâtraux fondamentaux pour Diderot comme pour Sartre. D'où la question: Sartre, en adaptant une pièce appartenant à un genre qu'en théorie il récuse, le drame bourgeois, ne serait-il pas tombé dans le piège du théâtre à l'esbrouffe, tout en effets de scène et sans véritable profondeur? Kean serait-il un simple divertissement sans aucune rigueur conceptuelle? La réponse est négative, et Sartre a accompli à sa manière un tour de force: il a réussi, tout en conservant la dimension ludique du texte original, à donner à Kean d'insoupçonnées résonnances philosophiques, et, de surcroît, à intégrer l'ensemble dans une réflexion sur le théâtre qui prolonge ses écrits théoriques et qui aboutit à une ultime confirmation du Paradoxe sur le Comédien.

* * *

Il existe dans ce tableau de la vie d'un acteur une présence sous jacente, essentielle à une bonne compréhension de l'oeuvre: le Paradoxe sur le Comédien. De fait, deux des idées majeures du texte, la séparation des espaces et l'insensibilité du comédien, sont développées dans l'adaptation de Sartre, à tel point que certains passages de Kean évoquent irrésistiblement les anecdotes du dialogue de Diderot.

L'impression première laissée par Kean est celle d'un univers éminemment théâtral, au point que l'artifice submerge le réel, engendrant une confusion totale des espaces.

L'impression, pourtant, est trompeuse. Quoiqu'elle se soit déplacée, la distinction établie par Diderot entre illusion et réalité demeure. La ligne de fracture n'est plus seulement spatiale, elle recouvre aussi la distribution des personnages.

Si les personnages dont on a jusqu'ici parlé, Kean, le Prince de Galles, Eléna et les autres aristocrates appartiennent indéniablement au monde du théâtre, au point de transformer le quotidien en éternelle comédie, d'autres, qui ont un rôle tout aussi essentiel dans la dynamique de la pièce, représentent l'irruption de la réalité dans ce ballet des illusions. Ce sont, principalement, Salomon et Anna.

Apparemment le seul véritable ami de Kean, détenteur de tous les secrets de son maître, Salomon est conscient de tous ses artifices et n'est dupe d'aucun. A la fois domestique et confident, il occupe aussi la position de souffleur, une fonction dans laquelle peut se lire par métonymie toute sa relation avec Kean. Quoique faisant partie intégrante de la mécanique théâtrale, le souffleur se caractérise en effet par son extériorité dans son rapport à la représentation. Alors que, tant pour Diderot que pour Sartre, le comédien se dédouble en scène et qu'une part de lui-même finit par s'investir dans l'illusion, le souffleur est celui qui, en toutes circonstances, se doit de conserver son sang-froid, résolumment conscient de l'irréalité de la situation, toujours là pour éviter que la mécanique ne s'emballe. Plus encore que le comédien, qui peut à tout instant défaillir, le souffleur

est le gardien chargé de veiller à la séparation stricte des espaces: que le comédien ait un trou de mémoire, et c'est à lui de raccomoder l'illusion, d'éviter que le réel ne jaillisse sur scène; que le comédien soit gagné par son personnage au point d'en oublier l'irréalité de la situation et c'est au souffleur, bien souvent par sa seule présence, de lui rappeler qu'il est en scène. Sa position se voit d'ailleurs en quelque sorte confirmée spatialement, par ce trou du souffleur qui se trouve précisément à la frontière de la salle et de la scène.

Salomon est par excellence l'homme des coulisses, le seul à connaître l'envers de l'acteur Kean. Hors-scène, sa fonction est comparable à celle du souffleur en scène: il doit rappeler constamment à son maître qu'il existe au delà du théâtre une réalité à laquelle il doit se confronter. Aussi Salomon est-il en charge de tous les aspects "sordides" du quotidien de Kean, et notamment de ses problèmes pécuniers. Car Kean, tout acteur qu'il est, n'en est pas moins aux prises avec une société où l'argent est devenu la valeur maîtresse, et ses habitudes insouciantes et dispendieuses ne sont pas du goût de l'armée de créanciers lancés à sa poursuite. D'où les efforts désespérés de Salomon à la scène I de l'acte II, quand il essaie de faire prendre conscience à l'acteur de la gravité de la situation et de la menace de la ruine immédiate. Kean, au contraire, ne voit la richesse que de manière théâtrale, comme une illusion, et se glorifie de vivre à crédit, dans une

débauche de luxe mais sans rien posséder.

La scène toute entière révèle la complexité des rapports entre Kean et Salomon. Si Kean continue de jouer devant Salomon comme il le fait devant les autres personnages, Salomon est lui un spectateur blasé, habitué à tous les "trucs" de l'acteur. Il répond à chacune de ses envolées lyriques par des phrases courtes qui découvrent son maître dans sa nudité, et permet ainsi d'entrevoir le Kean réel, moins uni-dimensionnel qu'il ne veut le laisser paraître, rongé par une angoisse sourde.

Comme tout acteur, Kean est hanté par l'angoisse de la déchéance: après avoir remarqué que le nombre de personnes refusées à son spectacle avait légèrement décru, il demande ainsi à Salomon: "Ecoute mon ami, mon frère, [...] dis-moi franchement: est-ce que je baisse?", acte II, scène I, 48; conscient d'être tributaire des goûts volatiles du public, il se sait à la merci d'une brutale désaffection, et il faut tout le calme d'un Salomon pour le rassurer lorsqu'il s'inquiète ("Salomon, tu me jures qu'on m'aime encore?", acte II, scène I, 48). Toujours présent auprès de Kean dans les moments difficiles, là pour avertir son maître de l'arrivée de Lord Mewill à l'acte III, là pour le réconforter après la crise de l'acte IV, fidèle jusqu'à le suivre en Amérique, Salomon est quasiment une figure paternelle pour l'acteur, cet orphelin finalement si vulnérable. Salomon a un rôle ambivalent: présent pour rappeler Kean à la réalité, il est aussi celui

qui l'en protège lorsqu'elle peut s'avérer trop cruelle.

Si on peut voir en Salomon un père de substitution[53], Anna est elle plus proche d'une soeur et entretient avec Kean des rapports pas si éloignés de ceux qui liaient dans les Mots[54] le jeune Poulou et Anne-Marie, cette soeur-mère pour qui Sartre avait tant d'affection (Significativement, Kean s'adresse ainsi à Anna à la scène V de l'acte III: "Viens là, petite soeur. Tiens, veux-tu que je te dise: tu es encore plus folle et romanesque que moi", 105). Comparée à Salomon, Anna a un rapport beaucoup plus direct avec Kean: Elle lui révèle sa réalité, même la plus pathétique. Si le souffleur est un simple garde-fou, là essentiellement pour éviter que Kean ne s'auto-détruise par ses excès, Anna au contraire l'incite à une complète remise en question de sa situation.

Anna est le personnage le plus atypique de la pièce, en ce qu'elle est totalement étrangère à l'univers de comédie dans lesquels évoluent tant Kean que les aristocrates. Paradoxalement, elle est la seule, en dehors de Kean, qui dit aspirer à devenir comédienne. Pour cela, et pour rejoindre Kean, elle a tout quitté, y compris son fiancé, Lord Mewill. Significativement, pourtant, ses talents de comédienne se révèlent bien piètres. Lorsque Kean lui propose à la scène III

---

[53] l'utilisation de l'expression est sans arrières-pensées, et n'indique nullement la présence dans la pièce d'un subtexte oedipien.

[54] Jean-Paul Sartre, Les Mots (Paris: Gallimard, 1964).

de l'acte II de jouer leur rencontre ("Tiens, jouons la scène. [...] Je suis Kean, tu es toi", 83), elle s'avère incapable de théâtraliser sa prestation, elle ne peut atteindre à cette élévation qui était pour Diderot le propre de toute bonne représentation. Pis, elle n'arrive pas à faire la distinction entre son personnage et son être réel, et exprime à Kean ses sentiments vrais, faisant fi de la règle du sang-froid. Robert Lorris décèle à juste titre dans cette scène un écho du Paradoxe:

> L'Anna de Dumas n'était qu'une jeune fille timide et romanesque. En la dotant d'esprit, de caractère, Sartre équilibre la scène; là où l'acteur discourait, s'établit maintenant un échange de répliques percutantes qui établissent le dialogue au niveau du jeu. Illustrant le Paradoxe du comédien de Diderot, Kean, lucide, calculant chaque effet, donne la comédie à sa spectatrice du moment. (294)

Les dernières illusions quand aux talents de comédienne d'Anna volent en éclat lorsque vient le temps de sa véritable entrée en scène, au cours de l'acte IV ou elle joue Othello avec Kean. Complètement perdue, elle viole à peu près tous les préceptes diderotiens: elle oublie son texte, et est incapable, à l'inverse du comédien accompli qu'est Kean, de rattraper l'incident; bien vite, elle finit par perdre toute distanciation vis à vis de son rôle, et mélange son personnage

et sa personnalité; la frontière entre illusion et réalité s'est pour elle définitivement brouillée, et la représentation tourne à la catastrophe. Anna n'a aucun talent d'actrice, et c'est justement là sa force.

Si Anna ne peut jouer, elle est forcée d'être elle-même, et ce avec un naturel qui désarçonne Kean. Non seulement elle ne peut se mentir en jouant un rôle, mais elle n'arrive pas non plus à mentir à Kean, et lui révèle les défaillances de ses prestations scéniques. Quand il se rengorge de ses triomphes scéniques, elle lui fait remarquer qu'il est tellement ivre au cours des représentations qu'il mélange ses rôles, nommément celui du Roi Lear et celui d'Hamlet. Avec elle, on découvre un Kean un peu pathétique, loin de l'acteur flamboyant qui se donne en représentation pour les aristocrates. Or, à l'inverse de ces nobles qui ne s'intéressent qu'au Kean théâtral, c'est de Kean l'homme, être vulnérable et torturé qu'elle s'est éprise.

Au contraire de Kean qui sait jouer de l'ambivalence du monde de comédie dans lequel il évolue, Anna est en quelque sorte un personnage monolithique, incapable d'apparaître autre qu'elle n'est[55], ignorant tout de la règle de la séparation des espaces, une comédienne catastrophique. Mais elle est aussi "entière", et se comporte avec une naïveté charmante, un peu à la manière des innocentes de Marivaux, sans qu'on puisse la

---

[55] Lorris dit ainsi d'elle qu'elle est "de bonne foi dans le sens sartrien du terme" (Sartre Dramaturge, 294-295).

réduire aisémment a un rôle de victime. Elle fait en effet preuve dans ses rapports avec Kean d'un caractère affirmé, jamais démontée par les agressions déguisées de l'acteur, prête s'il le faut à recourir à des stratagèmes et au mensonge pour obtenir ce qu'elle veut. Car si Anna ne peut jouer un rôle qui n'est pas le sien, elle révèle un véritable don d'intrigante lorsqu'il s'agit de conquérir Kean: elle persévère malgré les rebuffades et avoue à l'acteur qu'elle lui a menti pour qu'il l'épouse en prétendant avoir décroché un contrat d'actrice à New York (acte V, scène XI, 212).

Anna représente l'intrusion d'un principe de réalité, vérité des sentiments, absence de masque, dans le monde illusoire et factice dans lequel Kean a l'habitude d'évoluer et derrière lequel il protège son individualité. De l'aveu même de Sartre, il n'y a dans cette pièce "[...] guère qu'un personnage authentique: c'est celui d'Anna Damby, la jeune fille pure et chlorotique [...]" ("Interview aux Lettres Francaises", 333).

Par son innocence même, elle remet en cause l'univers de fausseté dans lequel Kean s'est réfugié, aussi la réaction première de l'acteur est-elle un rejet violent. Mais les sarcasmes cruels ne rebutent pas cette femme têtue au point que, déconcerté, Kean la laisse peu à peu s'immiscer dans son intimité, et gagné par sa sincérité, il est amené à questionner son être tout entier.

Avec Anna, Kean entrevoit la possibilité d'un rapport

vrai, la perspective d'une relation ou il n'aurait plus à jouer à tous les instants au "grand Kean", comme il le faisait avec Eléna, mais ou il pourrait être aimé pour ce qu'il est, un être sensible et vulnérable. Pour Kean, l'apparition d'Anna est lourde de conséquences parce qu'elle le place pour la première fois face à un choix, une de ces situations dont Sartre pense qu'elles constituent le ressort principal de tous les grands textes théâtraux ("Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix et de la libre décision qui engage une morale et toute une vie", explique-t-il ainsi dans "Pour un théâtre de situations", 20).

Les maîtresses que Kean choisissait auparavant n'étaient dans une certaine mesure que des images interchangeables, passer de l'une à l'autre était sans conséquences: si telle avait été sa lubie, il aurait très bien pu délaisser Eléna pour Amy, il n'en aurait pas pour autant quitté la sphère aristocratique et théâtrale dans laquelle il aime à gesticuler. Il est tout à fait normal que "le grand Kean", ayant conquis aux dires même d'Amy "milles et deux femmes" (17), cherche à ajouter à son tableau de chasse quelque nouveau nom prestigieux, puisque qu'en agissant ainsi, il ne fait que se conformer à son rôle de "Dom Juan", à ce personnage derrière lequel il se masque durant l'essentiel de la pièce.

Anna est toute autre: alors que les précédentes conquêtes

de Kean considéraient leurs liaisons avec une légèreté au moins aussi grande que l'acteur, de simples divertissements passagers qui ne sauraient remettre en question le confort de leur statut social (témoin les réticences d'Eléna à l'acte V lorsque Kean la somme de fuir avec lui), Anna a elle volontairement tout quitté pour Kean, a mis sciemment son prestige social en péril en rompant ses fiançailles avec Lord Mewill, s'exposant ainsi aux ragots et aux médisances de l'aristocratie, elle a fait clairement le choix de Kean. Si l'on se fie à la définition que Kean lui-même donne de l'acte ("C'était un acte puisqu'il a ruiné ma vie", acte V scène II, 178), on peut dire d'Anna qu'elle a commis un "acte", au contraire d'Eléna dont la prétendue passion pour Kean n'est qu'un "geste". Kean, à son tour, s'il se laissait séduire par cette "fille d'un marchand de fromage" (selon les termes même de Kean, 77), prendrait le risque de s'aliéner la noblesse qui, si elle tolère et même admire ses excès, ne le fait qu'à la seule condition qu'ils ne prêtent pas à conséquence. Mais plus encore que sa situation sociale, c'est tout son être qui serait ainsi remis en cause.

Anna aime l'homme Kean, cet être secret, connu de Salomon mais ignoré par les aristocrates, qui se dissimule derrière le masque du "grand Kean". A la différence d'Eléna, Anna est consciente de la dualité de Kean et ne s'intéresse pas au personnage théâtral qu'il incarne au jour le jour. Or le masque de Kean était aussi une armure, et il doit accepter

avec Anna de se découvrir dans sa nudité, un bouleversement si profond qu'on pourrait lui aussi le qualifier d'"acte". Alors qu'à l'acte I, avant l'arrivée d'Anna, l'acteur apparaît dans toute la splendeur de son personnage, grandiose, séduisant, éminemment théâtral, il va se révéler au fur et à mesure des actes suivants de plus en plus vulnérable, découvrant à Salomon, mais plus encore à Anna, ses blessures, jusqu'à la scène d'Othello à l'acte IV, ou Kean laisse tomber le masque devant le public et les aristocrates effarés. Ayant accompli un acte, Kean se trouve à l'acte V confronté à un choix: soit il assume cet acte, auquel cas il renonce à son personnage théâtral et prend le risque d'être contraint à l'exil, tout en sachant qu'Anna sera toujours présente à ses côtés; soit il revient au Kean d'avant la crise, tout en flamboyance et en superficialité, cet être creux dont Eléna s'est éprise. Le triangle amoureux classique, habituel dans ce genre de drame romantique perd ici tout ce qu'il a d'artificiel, et devient l'enjeu de toute la pièce. En choisissant Anna ou Eléna, Kean accomplira un choix existentiel, entre être et paraître.

Anna est l'"intruse", dont l'apparition bouleverse le monde d'illusions dans lequel se complaisait Kean. La pièce n'est donc pas totalement submergée par la théâtralité, puisqu'au moins deux des personnages principaux (Anna et Salomon) se rattachent directement à la sphère du réel. Par ailleurs, l'espace lui-même n'est pas entièrement théâtralisé, et deux lieux au moins semblent échapper à la comédie

généralisée: la loge de Kean et la taverne du Coq noir.

La loge est le lieu par excellence où s'opère la transformation de l'homme en personnage. A ce titre, c'est une espèce de sanctuaire, protégé de l'intrusion du public, où l'acteur peut à loisir s'affubler et se débarrasser des oripeaux de son rôle. Dans la pièce, la loge est le territoire privilégié de Kean et de Salomon, là où Kean peut cesser pour quelques instants de jouer, se révéler à Salomon. C'est là aussi ou Anna surgit pour la première fois, dans une scène à l'occasion de laquelle elle découvre au public un aspect jusqu'alors inconnu de Kean, ses errements scéniques, une certaine fragilité. Pourtant, cet espace est hybride, et est aussi intégré à la théâtralité généralisée. Tout d'abord, c'est un des instruments privilégiés des "mises en scène" de Kean, puisque c'est dans sa loge que donne la porte secrète qu'il a aménagé afin de conserver le secret de ses intrigues amoureuses. En conséquence, le refuge est bien peu hermétique, et les personnages "théâtraux" du texte, le Prince de Galles, le Comte et Eléna y défilent et finissent par le transformer en espace de comédie.

Sa loge étant encore trop proche du théâtre et des intrigues aristocratiques, Kean se voit obligé de se rabattre sur d'autres lieux lorsqu'il veut échapper momentanément au théâtre, vers des espaces justement à l'opposé du monde confiné des planches et des salons de la noblesse dans lesquels il évolue habituellement: les bas-fonds de Londres,

et plus précisément la taverne du "Coq noir", antre de la troupe du vieux Bob, avec laquelle il avait fait ses débuts. Le contraste produit par l'ouverture de l'acte III, avec l'apparition de Kean dans la taverne, est saisissant. Les salons dorés des actes précédents sont remplacés par un bouge sinistre, peuplé de miséreux qui crèvent de faim. C'est que le lieu est hanté par une réalité totalement absente auparavant: l'extrême pauvreté de la classe populaire de l'époque.

La préoccupation essentielle ici n'est pas la dernière liaison scandaleuse de tel puissant, mais seulement la menace de la famine; l'enjeu n'est pas la réputation, c'est la survie. Aussi n'y a-t-il ici guère de place pour la théâtralité des attitudes, et c'est justement cette authenticité que vient chercher Kean. Significativement, Kean fait une entrée anonyme, "chapeau rabattu sur les yeux" (93), bien éloignée de son apparition éclatante à l'acte I, comme s'il voulait oublier pour quelques instants le personnage énorme qu'il a coutume d'incarner au quotidien. Ce Kean nouveau ne s'exprime plus par de grandes envolées théâtrales, mais avec un langage simple et brutal, et révèle une humanité qu'il s'était jusqu'ici efforcé de masquer. Emu par la misère de ses anciens camarades, il décide de donner à leur profit une représentation à Drury Lane. Au fond, il a besoin de la convivialité de cette troupe associée à sa jeunesse d'acteur pour échapper à l'extrême solitude qui est la sienne dans le grand monde.

Pourtant, tout comme la loge, la taverne est un refuge bien fragile, et bien vite, Kean est rattrapé par la théâtralité futile des intrigues de Lord Mewill. Désireux de confondre sa fiancée, Anna, qu'il soupçonne d'avoir été séduite par Kean, il envoie à celle-ci un billet où, se faisant passer pour l'acteur, il lui donne rendez-vous à la taverne du Coq noir. Anna s'y rend derechef, sans savoir qu'elle est suivie de près par un Lord Mewill masqué bien déterminé à découvrir la scandaleuse liaison. Mewill organise à cet effet toute une mise en scène absolument théâtrale: lettre d'amour, rendez-vous secret, masques, avec, à la clé, la grande confrontation dramatique. Kean est conscient de l'ironie de la situation, lui qui s'exclame "Je n'ai pas de chance: je sors du théâtre pour y rentrer." (acte III, scène V, 101). L'ironie est d'autant plus forte que sa prétendue liaison avec Anna est à ce stade inexistante, une simple illusion entretenue par des nobles assoiffés de commérages.

Voici Kean replongé de plain-pied dans le monde de fausseté auquel il avait essayé d'échapper. Seulement voilà: ce n'est plus lui l'acteur, c'est Lord Mewill, un peu ridicule sous son masque mélodramatique. Aussi aura-t-il beau jeu de tourner ce dernier en bourrique, d'une manière qui lui aurait été impossible dans les salons où le rôle de bouffon lui est réservé.

Quoique la théâtralité puisse surgir à tous les détours de cette pièce, le réel n'en est donc pas pour autant

totalement évacué, qu'il apparaisse avec certains personnages ou dans certains lieux. Mais cette présence sous-jacente du réel se manifeste plus clairement encore, au travers de divers "incidents", tout à fait comparables à ceux cités par Diderot pour étayer ses affirmations du Paradoxe, et au cours desquels le voile du théâtre se déchire pour laisser apparaître la réalité. Puisque c'est Kean qui est l'acteur au centre de toutes les intrigues de la pièce, il est normal que la plupart des déchirures théâtrales soient son fait.

A plusieurs reprises l'acteur semble désireux de quitter l'univers de la comédie dont il se sent prisonnier. On vient d'évoquer l'épisode de la taverne du Coq noir, où l'intention de Kean est manifeste. Or, au cours des actes précédents déjà, il avait dénoncé l'imposture permanente dans laquelle il vivait, et par là même, la théâtralité de sa vie. Dès sa première scène, il avait admis l'artificialité de son personnage ("les situations fausses, j'en vis", acte I, scène V, 30), tout en désamorçant la portée de son aveu en le glissant au beau milieu d'une tirade flamboyante et éminemment théâtrale. Cette conscience aigüe de son propre néant révèle en fait la profondeur de Kean, une profondeur potentiellement source de souffrances quasi-existentielles; ainsi, se croyant floué par la Comtesse de Koefeld, il laisse éclater devant le Prince de Galles ce qui ressemble beaucoup à du désespoir: "Vous m'écartelez, entre votre admiration et votre mépris! Suis-je un roi ou suis-je un pitre, hein? Choisissez! [...]"

(acte II, scène II, 69)[56]. Bien sûr, ces crises culminent dans la scène d'Othello de l'acte IV.

Paradoxalement, c'est justement au moment où il est en scène "pour de bon", interprétant Othello avec Anna, qu'il laisse tomber son masque, et révèle son intériorité tourmentée. Exaspéré, il quitte son personnage pour invectiver le Prince de Galles et les aristocrates qui l'entourent: "Nous travaillons, Monsieur, et s'il est une chose que les oisifs devraient respecter, c'est le travail des autres." (163) La représentation s'effondre, le réel submerge la scène, et Kean d'avouer au public: "je n'existe pas vraiment, je fais semblant" (166).

Dans cette scène capitale, l'illusion théâtrale se déchire sur deux plans. Il y a tout d'abord une déchirure interne à la pièce elle- même, par laquelle Kean dévoile aux autres personnages et au public fictif le mensonge de la représentation et de sa vie. Mais il y a aussi une "méta-déchirure", comme l'a très justement remarqué Nelson: la tirade de Kean est tout autant dirigée vers le public réel, qui doit à cet instant précis prendre conscience de la supercherie de toute cette comédie aux apparences trop légères, en un moment purement brechtien (Nelson, Play within the Play, 108). La dichotomie entre réel et représenté est donc réintroduite aux deux niveaux, celui de la représentation fictive et celui de la représentation authentique.

---

[56] on étudiera ce dilemme dans le chapitre III.

* * *

La personnalité de Kean se révèle à ce stade beaucoup plus complexe qu'elle avait pu le paraître au premier abord. Il est tout à fait conscient de ce qu'il joue à être Kean, pour se cacher et pour cacher aux autres son intériorité. Kean est un acteur double, jamais dupe de l'irréalité de la situation, et à ce titre, se révèle pleinement un comédien à la manière de Diderot. Il n'est pourtant pas le seul personnage de la pièce à être lucide et à être conscient de jouer un rôle parmi les aristocrates. D'une certaine façon, Eléna peut aussi prétendre au titre de "comédienne paradoxale".

En dépit des apparences, Kean observe scrupuleusement les deux principes fondamentaux du Paradoxe sur le Comédien, à savoir la séparation des espaces et la règle du sang-froid, mais, différence notable, il les étend au hors-scène. Pour lui, la comédie ne se limite pas à l'espace clos du théâtre, mais gagne toutes les sphères de la société aristocratique qu'il fréquente. Aussi se comporte-t-il en leur compagnie en éternel comédien donnant la réplique à d'apprentis acteurs, forcément moins doués que lui (après tout, Kean est un génie). D'où une situation fausse, mais en même temps gratifiante pour Kean: en les prenant à leur propre jeu et en se constituant en personnage principal de leurs petites comédies, ce paria s'assure sur ces nobles une domination certes factice, mais extrêmement confortable.

Kean n'est pas pour autant totalement prisonnier de son personnage scénique, et diffère en cela de l'acteur au sens sartrien.[57] Les multiples déchirures déjà évoquées, au cours desquelles se révèle sa lucidité et aussi la réalité de son être, en témoignent. Tout comme le comédien de Diderot, Kean est un être double, et bien que son personnage théâtral, son être-pour-autrui, dépasse les strictes limites de la scène,il se distingue nettement de son être-pour-soi.

Parce qu'il a une conscience aigüe du caractère purement illusoire de sa vie publique, Kean parvient la plupart du temps à conserver, aussi bien en scène que dans la vie, ce sang-froid qui est le propre du comédien du Paradoxe.

Hors-scène, même lorsqu'il joue son personnage avec les aristocrates, il tend à garder vis à vis de son incarnation une distance salvatrice, en indiquant à de multiples reprises qu'il n'est dupe de rien ("j'ai tous les dons, l'ennui, c'est qu'ils sont imaginaires", acte II, scène II, 58). Dès ses premières répliques, il réussit à glisser dans de longues tirades au ton extrêmement théâtral des indices de sa totale luicidité quant à l'artificialité de ses attitudes ("Eh bien oui: je me suis encore mis dans une situation fausse: mais que voulez vous, c'est professionnel; les situations fausses, j'en

---

[57] cette distinction entre acteur (qui ne cesse de jouer son personnage) et comédien (capable d'incarner divers rôles et d'en sortir), avait déjà été utilisée et popularisée par Louis Jouvet.

vis", acte I, scène V, 30). Contrairement aux apparences, Kean est un personnage foncièrement ambivalent, capable de passer en une seule réplique de son personnage de "comédie" à son être réel.

Ayant maîtrisé la règle de la séparation des espaces, il peut la plupart du temps passer d'une sphère à l'autre. Toute la profondeur du personnage est dans ce balancement constant entre théâtralité et authenticité, qui au fur et à mesure de la pièce se fait plus difficile, pour enfin en arriver à ce point de basculement, l'acte IV, où le Kean authentique, incapable de jouer plus longtemps, se démasque enfin. Comme il l'a lui-même perçu, Kean lorsqu'il se joue au quotidien se place dans une "situation fausse", une position qui finit par lui devenir insupportable, d'où la crise qui le déchire. Kean est donc bel et bien un comédien diderotien jusque dans le hors-scène, un comédien qui joue de sang-froid mais qui justement, parce qu'il est lucide, en vient à questionner le monde d'illusions dans lequel il évolue.

Kean n'est cependant pas un comédien infaillible, et se laisse parfois prendre à son propre jeu, en particulier dans sa relation avec Eléna, au point de sembler coire pour un temps à la réalité de ses sentiments pour elle. Parmi les aristocrates, Eléna est certainement le personnage le plus intéressant, le seul peut-être à rivaliser en complexité avec Kean, dont elle est en quelque sorte le symétrique parfait. Alors que le Prince de Galles et Lord Mewill ne sont que de

médiocres comédiens, Eléna maîtrise supérieurement l'art du jeu, ce qui lui permet de manipuler Kean pendant la majeure partie de la pièce. Par ailleurs, elle partage avec Kean cette lucidité qui lui permet de percevoir l'irréalité du monde dans lequel elle vit, elle aussi est un être double consciente de se jouer à tous les instants, parfaite comédienne au sens diderotien.

Autant Kean semble dès sa première apparition extrêmement lucide quand à la fausseté du monde dans lequel il vit, autant il fait preuve d'un étrange manque de pénétration vis à vis d'Eléna. De scène en scène, les talents de comédienne d'Eléna se font plus évidents, tandis qu'en un mouvement inverse, Kean, un temps dupé par l'habileté de sa comparse, perd à chaque fois un peu de sa flamboyance jusqu'à en être réduit au banal monsieur Edmond, ce dernier personnage dont il joue pour enfin démasquer Eléna.

Au cours de leur première rencontre, à la scène V de l'acte I, Kean est clairement un acteur en pleine possession de ses moyens, un acteur qui d'emblée occupe le devant de la scène, monopolise le dialogue et se lance dans d'étincelantes tirades qui justement soulignent l'artificialité de sa situation ("[...] quelquefois, je me demande si les sentiments vrais ne sont pas tout simplement des sentiments mal joués.", 31). Aucun doute, c'est bien là Kean en train de se jouer lui-même avec panache, ne reculant devant aucun effet théâtral, au point d'utiliser un ressort de comédie éculé, la lettre

secrète, que justement il glisse à Eléna pour lui donner un rendez-vous discret dans les bas-fonds de Londres. Eléna, elle, reste en retrait, personnage encore insignifiant.

Insignifiante, elle le restera au cours des deux actes suivants, et pour cause, elle n'y apparaît pas. Son absence, pourtant, répond à une certaine logique: au cours de ces deux actes, Kean s'"humanise", tend à quitter son personnage théâtral, que ce soit dans l'intimité de Salomon, d'Anna ou encore parmi les saltimbanques du Coq noir. Avec Eléna, le monde du théâtre aurait repris le dessus, le "grand Kean" aurait resurgi et le personnage aurait perdu en profondeur.

Quoique physiquement absente, Eléna est de toutes façons présente de manière sous-jacente au cours de ces deux actes, puisqu'elle est au centre de l'intrigue principale: obsédé par elle ou plutôt par ses jeux, Kean se heurte au Prince de Galles qui prétend la lui enlever; pour cette même raison, il se désintéresse d'Anna et la rejette. Au cours de la scène II de l'acte II, Kean va même jusqu'à avouer au Prince de Galles qu'il aime Eléna "à en crever" (60), et se défend de vivre un amour imaginaire: "[cet amour] ne se joue, ni ne se chante, ni ne se parle. Je le bégaye et il m'abrutit [...]", déclare-t-il ainsi (60). Croyant à tort que la comtesse l'a trahi, il perd toute contenance, réagit en homme blessé qui avoue: "la colère me coupe les bras et les jambes et me fait bégayer" (58). A ce moment, il n'a plus la force de se donner en spectacle et laisse apparaître une fragilité qui préfigure la grande crise

de l'acte IV.

Dans ces instants, la frontière entre illusion et réalité s'estompe dans l'esprit de Kean, lequel perd en conséquence son habituelle vigilance de comédien accompli. Pour Diderot tout comme pour Sartre, tout l'art du comédien repose sur la conscience aiguë qu'il a de l'irréalité totale des situations qu'il vit en scène, règle habituellement strictement observée par Kean, d'où ses succès antérieurs. Avec l'arrivée d'Eléna, pourtant, le voilà qui se prend littéralement au jeu en se persuadant de la vérité des sentiments qui l'unissent à la comtesse: logiquement, il devient mauvais comédien. Malgré des éclats épars, plus jamais Kean ne retrouvera le ton grandiose de la scène V de l'acte I, cette première apparition triomphante de Kean se jouant à la perfection.

A l'occasion de cette entrevue avec le Prince à l'acte II, Kean se laisse submerger par la frustation, convaincu par les insinuations du Prince de l'inaccessibilité d'Eléna. Alors que son amour pour la comtesse est illusoire, le sentiment d'impuissance qu'il éprouve à ce moment précis est lui authentique, si bien que Kean réussit à s'arracher à la théâtralité pour considérer l'espace d'un instant sa situation avec lucidité, et se rend à l'évidence: "Qui aimait qui? Car vous avez raison, je ne l'aimais pas; c'était encore de l'ilusionisme"(68). Il suffit, pourtant, qu'Eléna réapparaisse à l'acte IV pour que Kean soit à nouveau pris au jeu de

l'illusion.

Lorsque Eléna rejoint Kean dans sa loge, à la scène IV du premier tableau de l'acte IV, elle trouve un homme défait, bien loin de l'être impressionnant dont elle s'est éprise: mal remis de ses beuveries, la tête enturbanée dans une serviette, et qui plus est, en compagnie d'Anna, sa nouvelle maîtresse à en croire la rumeur publique. Occasion rêvée pour Eléna de jouer la grande scène de la jalousie, ce dont elle ne se prive pas à la scène V, en se donnant le beau rôle. Le rôle de l'amante éperdue, se sacrifiant noblement est un des plus gratifiant qu'on puisse rêver, aussi Eléna peut-elle déclarer avec éloquence: "Voilà! Merci, Kean: j'allais peut-être faire pour vous la plus grande folie de ma vie, mais vous m'avez arrêté à temps..." (127).

Dans cette scène capitale, on assiste à un renversement complet des rôles. La comtesse, en pleine possession de ses moyens théâtraux, déstabilise un Kean qui ne peut plus que bafouiller devant une Eléna qui s'accapare l'essentiel du texte. Les didascalies sont à cet égard significatives. De Kean, l'auteur dit qu'il est successivement *consterné* (126), *suppliant* (127), *désolé* (129), *désespéré* (135), *gémissant (136)*, *effrayé* (136). Il se jette à ses genoux, hésite, se tait: il a perdu toute sa superbe, il ne sait plus jouer, et cela, parce qu'il n'arrive plus à discerner l'artificialité de sa situation.

Eléna, au contraire, conserve tout au long de la scène

une parfaite maîtrise de soi, se justifie de son absence au rendez-vous fixé au Coq noir, accumule les sentences grandiloquentes ("Mais dis-le, barbare, que je dois me déshonorer pour te plaire!", 129), et referme lentement son piège sur Kean, en lui demandant l'impossible: interdire à Anna, la seule comédienne disponible, et aussi un personnage pour lequel Kean commence à éprouver des sentiments confus, l'accès à la scène.

Avec une telle exigence, elle place Kean dans une situation éminemment dramatique (dans tous les sens du terme) et crée une tension qui ne se résoudra qu'avec la crise de l'acte IV. Eléna a parfaitement réussi sa scène, incarnant à merveille la grande héroïne dramatique. Pourtant, l'illusion de grandeur qu'elle avait réussi à donner à la situation ne résiste pas à la réalité beaucoup plus vaudevillesque des intrigues de la noblesse, et voilà Eléna rattrapée par Feydeau: son mari, le comte de Koefeld, surgit en effet, et tout bascule dans le boulevard. Devant le ridicule de la situation (le mari cocu sur le point de surprendre sa femme avec son amant), Eléna a recours à la réplique la plus stéréotypée qui soit, indigne de son talent ("Ciel, mon mari! Je suis perdue!", 136), et elle se trouve réduite à une sortie honteuse, à travers le placard secret de la loge de Kean.

Eléna réapparaît avec éclat à la scène VI de l'acte V, jouant à nouveau du registre dramatique qui lui a jusqu'ici si bien réussi. Kean, pourtant, a changé: il vient de dénoncer

sur scène l'imposture de sa vie et a mis à nu la réalité de son être devant un public et des aristocrates médusés et hostiles. Mais le charisme d'Eléna est si fort que Kean entre immédiatement dans son jeu, comme si de rien n'était, et redevient le temps de quelques répliques ce Roméo fougueux qui avait séduit la comtesse (il s'écrie ainsi lorsqu'il la voie: "Eléna! C'est vous! Vous êtes donc venue, au risque de tout ce qui pourrait vous arriver? ...Si vous saviez comme je vous attendais! Me pardonnez-vous?", 188).

Eléna cependant ne joue plus qu'avec précautions: alors qu'auparavant, elle s'était amourachée d'un acteur génial et inconséquent, de toute évidence une passade sans lendemain, la voici face à un être quasimment hors la loi, aussi imprévisible que dangereux, et qui pour couronner le tout la somme d'abandonner son mari et sa position sociale pour lui. La scène est certes dramatique, mais au contraire des précédentes, son enjeu est réel. Eléna se trouve face à un dilemme: ou bien elle reste fidèle à son personnage de grande amoureuse passionnée et commet alors, presque contre son gré, un acte irrémédiable; ou bien elle refuse de suivre Kean, au risque d'avouer l'imposture de son amour. Sagement, elle opte pour la seconde solution, non sans essayer piteusement de sauver les apparences. L'aveuglement de Kean est tel qu'il reste dupe un temps, jusqu'à ce qu'enfin il comprenne l'artificialité de toute cette liaison, qu'il dénonce en s'exclamant "je ne joue plus, voilà tout. Pouce! Rideau!"(191)

Pour la première fois, Kean peut considérer avec lucidité sa relation avec Eléna: ce n'était pas lui qu'elle aimait, c'était Othello, Macbeth, tous ces grands rôles dans lesquels Kean excellait. Eléna est cependant tenace: alors que Kean a renoncé à la comédie, Eléna continue à débiter son "texte" comme si de rien n'était ("Votre amour vous torture et c'est par vengeance que vous tentez de l'avilir. Comme c'est horrible, Kean, et comme c'est beau", 192). Seulement, les répliques qui il y a peu pouvaient faire illusion sont désormais totalement déplacées, comme si face à un Kean qui a abandonné son masque de Roméo elle se trompait de registre, au point que l'exaltation de la comtesse en devient ridicule. Eléna commet une faute déjà décrite dans les anecdotes du Paradoxe sur le comédien: elle transporte au salon la grandiloquence habituellement réservée à la scène. Jusqu'ici, elle pouvait se le permettre, puisque Kean aussi bien que les aristocrates ne cessaient de jouer, de tout théâtraliser, y compris le quotidien. Mais maintenant, la situation est différente, Kean a rompu l'illusion et elle joue dans le vide.

Eléna finit par renoncer à ses efforts infructueux, abandonne enfin son rôle pour avouer le but réel et assez trivial de sa visite: elle est venue récupérer des lettres compromettantes qu'elle avait écrites à Kean. Kean et Eléna se retrouvent à égalité: deux acteurs qui ont quitté leurs masques et entre lesquels peut s'établir une véritable complicité, fondée sur cette conscience aigüe de l'iiréalité

de tout ce qu'ils viennent de vivre.

Appaisée, dévoilant pour la première fois la réalité de son être, la comtesse s'avère être un personnage en définitive sympathique. Tout comme Kean, elle est d'une extrême lucidité, non sans un certain cynisme lorsqu'elle reconnaît implicitement n'avoir jamais aimé véritablement ("Une vraie passion, tout de même, ça doit être bien beau", 198), ou encore lorsqu'elle indique la façon dont la société contraint les femmes à se donner toujours en représentation ("Mon pauvre ami, toutes les femmes sont laides. La beauté, c'est un travail", 198). Au contraire d'un Prince de Galles ou d'un Lord Mewill qui en comédiens médiocres croient à la réalité du rôle qu'ils incarnent, Eléna est suffisamment désespérée pour savoir que tous sont "condamnés à jouer la comédie de salon" (200).

Parce qu'elle a conscience de se donner en représentation, la comtesse est une comédienne double au sens de Diderot, forcée de jouer puisqu'elle ne ressent rien. Kean, d'ailleurs, ne peut que lui tirer son chapeau, quand il lui déclare : "Le dépit, la passion, la colère, tu as tout joué, même la sincérité. Tu as du génie. Au revoir ma Juliette; au revoir ma Desdémone; au revoir ma Portia" (200). En une dérisoire répétition de la scène V de l'acte précédent, leur entrevue s'achève à nouveau sur l'irruption du mari jaloux. Le contexte, pourtant, est différent: Kean et Eléna savent pertinemment que tout cela n'est qu'un jeu et n'ont en

conséquence plus à se jouer l'un à l'autre la comédie de la panique, aussi rient-ils aux "superbes accents" du comte qui, outré, cherche à accéder à la loge de l'acteur, et remarquent ironiquement que toute cette mascarade du comte "C'est de la tragédie pure" (202). En une dernière pirouette, Eléna, cachée dans le placard secret de Kean, disparaît miraculeu-sement, ultime coup de théâtre d'une comédienne accomplie.

Paradoxalement, c'est donc dans le hors-scène que Kean fait preuve avec le plus d'éclat de sa maîtrise toute diderotienne de l'art du jeu, malgré sa défaillance avec Eléna. Mais sur scène aussi, il conserve une vigilance réminiscente du comédien de Diderot, en particulier lorsqu'il faut rattraper les maladresses d'Anna, dont le jeu erratique menace la représentation d'Othello à l'acte IV. Anna commet au moins deux erreurs fatales: en plus d'oublier son texte et d'être incapable d'improviser, elle oublie son rôle et laisse libre cours à ses sentiments, répétant des "je t'aime"(160) à Kean qui n'ont rien à voir avec son texte. Dans un épisode qui pourrait presque être inséré tel quel parmi les anecdotes du Paradoxe sur le Comédien, Kean sauve au moins momentanément une Anna totalement empêtrée dans son texte en improvisant brillamment, révélant ainsi l'ampleur de son talent, de la même manière que le comédien de Diderot ne faisait réellement montre de ses qualités que dans ces instants où il rétablissait l'illusion menacée par un accident scénique. Or, jamais une telle prouesse n'aurait pu être

accomplie sans une parfaite maîtrise de soi. Kean est donc un acteur de sang-froid, caractère qui se confirme au cours de la représentation de l'acte IV.

Diderot déjà avait souligné l'évidence: si un acteur est à son meilleur lorsqu'il joue de sang-froid, il est logique que le jeu d'un tel acteur, pour peu qu'il soit affecté par quelque émotion en scène, s'en ressente négativement. Or c'est justement ce qui arrive à Kean dans le cinquième tableau à l'acte IV. Lorsqu'il entre en scène, Kean l'homme se consumme d'une passion jalouse toute aussi intense qu'illusoire pour Eléna, et doit justement incarner le plus grand jaloux du répertoire, Othello. Il y a interférence entre les sentiments ressentis par l'acteur et ceux qu'il est censé exprimer en scène, et selon une logique toute diderotienne, la représentation tourne à la catastrophe. Nelson a très justement remarqué qu'avec cette scène d'Othello, Sartre prend l'exact contrepied de la scène équivalente dans la pièce de Dumas, ou Kean, acteur anti-paradoxal, incarne Roméo.[58] Si son jeu s'effondre aussi dans la pièce Dumas, c'est précisément parce Kean entre en scène le coeur brisé, et s'avère incapable d'incarner le joyeux Roméo, un état trop éloigné du sien (le Kean sartrien, au contraire, ne peut jouer parce que le rôle était trop proche de ce qu'il ressent).

Si Sartre confirme d'une certaine façon le paradoxe de Diderot, il le fait pourtant d'une manière "paradoxale",

---

[58] Nelson, Play within the Play, 98-99.

puisque si séparation des espaces il y a, la distribution entre réel et illusion est inverse à celle du Paradoxe. Alors que le hors-scène, espace du réel chez Diderot, est envahi par le jeu, c'est paradoxalement en scène, lieu consacré de l'illusion, que surgit le réalité, au cours de cette représentation cruciale d'Othello. Acteur dans les coulisses, Kean devient pour la première fois homme sur les planches, quand, déchiré par des pressions contradictoires (le pari du Prince de Galles, le piège d'Eléna, l'influence d'Anna, son dépit, sa lucidité), il se révolte enfin.

Aussi peut on rester sceptique devant les déclarations de Nelson, qui affirme que la pièce de Sartre est paradoxale en ce qu'elle utilise le médium théâtral justement pour dénoncer à travers le personnage principal l'illusion, et donc la supercherie du théâtre (Nelson, 108). Il semble au contraire que cette prise de conscience "en scène", au cours de laquelle Kean ne condamne pas la comédie du théâtre lui-même, mais bien plutôt la comédie de sa vie, est un hommage tacite à la formidable capacité de vérité du grand théâtre, et en l'occurence Shakespeare, qui demeure un modèle tant pour Diderot que pour Sartre. Les commentateurs oublient en général que le premier "acte" de Kean, sa révolte, suit justement une scène capitale d'Othello où le personnage principal accomplit lui aussi un acte, en décidant de tuer Desdémone. N'est-ce pas justement cet acte d'Othello, que Kean doit interpréter à un moment où toute la représentation s'effondre, minée par ses

propres souffrances, l'incompétence d'Anna, et les causeries des aristocrates, qui précipite son action? N'en aurait-il pas été tout autrement si, ce soir-là, Kean avait joué une banale pièce de boulevard, une de ces pièces que Sartre condamne comme annihilant précisément la conscience des spectateurs? Si on accepte une telle interprétation, Kean devient une pièce non plus sur le mensonge du théâtre, mais au contraire sur sa force de vérité, celle-là même que Sartre célébrait dans ses écrits théoriques.

* * *

Kean est un acteur tout à fait paradoxal en ce sens que tout en trahissant la règle fondamentale de la séparation des espaces (il joue la comédie jusque dans le hors-scène), il conserve un sang-froid et une lucidité conformes au comédien idéal tant de Diderot que de Sartre, cet être double et insensible. Mais lorsque Kean évoque la "situation fausse" (30) dans laquelle il vit, il ne se réfère pas seulement à l'ambiguïté de son positionnement, à la frontière du réel et de l'illusion, mais aussi à sa condition sociale, elle même essentiellement paradoxale, un manant en porte-à-faux avec le monde aristocratique qu'il fréquente. Toute sa vie mondaine repose sur un pacte tacite: il ne peut exister socialement qu'à la condition de renoncer à être existentiellement. Tout comme le Genet de Sartre, Kean, un autre bâtard, est piégé, constamment rattrapé par ses masques, il n'est accepté que s'il s'en tient à ce rôle

de "monstre sacré" auquel les nobles le réduisent.

Significativement, un tel paradoxe n'est pas étranger à la pensée de Diderot. Dans le Paradoxe sur le Comédien, déjà, la monstruosité du comédien était abordée, non seulement en scène, où il se transformait en inquiétant fantôme, mais aussi dans la réalité où il était cantonné à un rôle de spectateur passif, aux marges de la normalité, une marginalité accentuée par l'état d'abjection sociale dans lequel il vivait. Mais c'est avec Le Neveu de Rameau que Diderot étudie avec le plus d'acuité le problème de l'artiste bâtard, en l'occurence le comédien, qui est au centre tant de Kean que du Saint Genet. Bâtard, le neveu l'est déjà d'une certaine façon par sa position familiale, rejeton au second degré d'un oncle qui l'ignore et n'a que faire de sa misère. Tout comme Genet qui vit dans l'ombre de la légitimité, tout comme Kean qui vit dans l'ombre de Shakespeare, le neveu vit dans l'ombre de son génial parent. Bâtard, il l'est aussi par son art, la pantomime, loin d'être aussi prestigieux que les arts consacrés que sont la musique ou la peinture. Enfin et surtout la bâtardise métaphorise parfaitement la condition sociale du neveu, laquelle est marquée par le même paradoxe que Kean et Genet, et que l'on pourrait résumer ainsi: la société tolère son existence à condition qu'il n'existe pas.

CHAPITRE III

La Pantomime des queux:

Kean et Rameau piégés par leurs rôles

> Alors, que choisir, la pesanteur ou la légèreté?
>
> (Kundera, L'Insoutenable légèreté de l'être)

Le comédien de Diderot est un équilibriste qui dès qu'il entre en scène s'aventure sur le fil ténu qui sépare l'illusion de la réalité, et dont tout l'art consiste à éviter que le fil ne se rompe. Entreprise délicate, qui menace à tout instant de péricliter. Le comédien est dans une position fort instable, jamais à l'abri de la chute, à cause d'un accident scénique, d'une perte de concentration, d'un mauvais texte, bien d'autres dangers encore... Si les comédiens géniaux sont rares, les comédiens déchus au contraire pullulent, et par bien des aspects, le Kean de Sartre et le neveu de Rameau sont des leurs. Pourtant, leur chute n'est pas due à une quelconque absence de talent, mais plutôt aux pressions de la société qui, en leur imposant d'user de leur art au delà des limites des salles de spectacle, les a réduit au rôle de bouffon. Pour exister aux yeux du monde, tant Kean que le neveu ont été contraints à "bâtardiser" leur don, à le vulgariser en s'en servant comme d'une espèce de passe-droit qui leur donne accès à des cercles qui leurs sont en principe interdits du fait de la bassesse de leur condition sociale, la cour de Bertin pour Rameau, l'aristocratie pour Kean. Le jeu n'est plus un art, il est devenu un moyen de survie.

Le parallèle entre Kean et le neveu de Rameau, qui permet par ailleurs d'ébaucher un pont entre ces deux oeuvres maîtresses de Diderot que sont Le Paradoxe sur le Comédien et

la deuxième Satire[59], n'est pas gratuit. Il est en effet légitime de considérer le neveu comme un comédien, fût-il dégradé, et un détour par le Neveu de Rameau permet d'éclairer bien des aspects de Kean quand à l'ambiguïté de ce jeu entre le réel et l'illusion.

Le lien le plus évident entre Rameau et la figure du comédien est bien sûr l'art de la pantomime, dans lequel le neveu excelle et qui est aussi l'une des composantes essentielles du jeu du comédien selon le Paradoxe. Les deux arts sont si liés dans l'esprit de Diderot que Jean-Yves Pouilloux remarque que "[...] par volonté délibérée ou confusion inconsciente Diderot assimile [...] dans une large mesure comédien et pantomime".[60] Avec Diderot, le corps devient l'un des principaux moyens de convoyer les émotions, office jusqu'ici réservé au seul langage.

Or le neveu révèle, au cours des diverses pantomimes qui rythment le dialogue, une maîtrise de son corps qui confine au génie et qui suscite l'admiration ébaudie de son interlocuteur philosophe. Les membres semblent se disloquer, le visage exprime des émotions avec une incroyable intensité, le neveu parvient à créer par ses simples gesticulations tout un

---

[59] La Deuxième Satire est le titre original du Neveu de Rameau.

[60] Jean-Yves pouilloux, "Contribution à l'étude des pantomimes du Neveu de Rameau", in Entretiens sur le Neveu de Rameau (Paris: Nizet, 1967) 91 note 7.

orchestre, voire tout un univers comme dans la pantomime des gueux:[61] le pouvoir d'évocation du mime paraît sans limites. Cet homme est d'ailleurs un théâtre à lui tout seul, lui qui recrée au gré de l'entretien toutes sortes de saynètes, comme la leçon de musique, au cours desquelles il interprète à la perfection tous les rôles: le sien, bien sûr, mais aussi celui de la maîtresse de maison désoeuvrée, avec une vérité exceptionnelle. Tout comme Kean, le neveu est une sorte de "comédien total", capable de théâtraliser toutes les instances de sa vie.

En sus de la maîtrise corporelle et du don de l'interprétation, le neveu a certaines des qualités les plus rares du grand comédien: de son propre aveu, une voix de stentor, mais par dessus tout une expressivité réminiscente du triomphe de Garrick décrit dans le Paradoxe. Diderot détaille ainsi le jeu génial de Garrick:

> dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, [...] de l'horreur

---

[61] C'est ainsi que la critique désigne l'ultime pantomime du neveu, au cours de laquelle il mime toutes les positions de la soumission. Concluant sa prestation, Rameau déclare: "Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux" (105). Dans une certaine mesure, Kean est contraint d'exécuter une pantomime comparable lorsqu'il parade dans le milieu aristocratique.

> au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. (114)

Or, l'examen de la description de la première pantomime du neveu révèle de troublantes similitudes: "les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur" (27). Dans les deux cas, l'artiste parvient à transmettre les émotions les plus profondes par l'extrême mobilité de son visage.

Tout comme Kean, le neveu possède donc cette rare faculté de devenir autre, ce polymorphisme propre aux grands comédiens. Mais si le don est nécessaire pour Diderot, il n'est cependant pas suffisant: le comédien doit conserver une distance raisonnée à l'égard de son rôle, faute de quoi le personnage ne pourra atteindre à cette grandeur qui est le propre du grand théâtre. Kean, on l'a vu, joue de la distanciation sur deux plans, et avec des réussites diverses: en scène bien sûr, mais aussi dans le hors-scène lorsqu'il théâtralise son personnage pour assouvir la soif de théâtre de la noblesse. Or on peut, s'agissant du neveu, reprendre cette même distinction entre la scène et le hors-scène, en isolant les pantomimes comme étant les moments "scéniques" de Rameau, par opposition au reste du dialogue et aux détails qu'il consent à révéler au sujet de sa vie, au travers desquels se dessine le Rameau "de tous les jours". En procédant ainsi, une figure pas si différente de Kean apparaît.

Lorsque Rameau se produit "en scène", il fait preuve de

son étonnante maîtrise d'une des composantes les plus essentielles de l'art du comédien diderotien: la pantomime, art dont on a vu qu'il le rapprochait sur bien des plans de l'artiste du Paradoxe. Cependant, en dépit de ces similitudes, on peut difficilement dire de Rameau qu'il est un comédien "idéal": il trahit en effet le principe fondamental du Paradoxe en ne jouant pas de sang-froid.

Les indices textuels abondent, et en premier lieu les dires même du principal intéressé qui avoue qu'il fait "peu de cas de la méthode et des préceptes" (53), aveu que vient corroborer l'observation des diverses pantomimes auxquelles il se livre au cours de l'entretien. Portées par l'enthousiasme, les "interprétations" du neveu sont tributaires de ses sautes d'énergie, aux antipodes du jeu contrôlé et régulier du grand comédien. Dès la "sonate pour violon", la première grande pantomime, la perfection de l'impression est altérée par l'inégalité de l'intensité: "de temps en temps, remarque le philosophe, il tâtonnait; se reprenait, comme s'il eut manqué et se dépitait de n'avoir plus la pièce dans les doigts" (28). Chacune des pantomimes est ainsi marquée par une irrégularité d'inspiration qui indique en dernier ressort l'échec de Rameau comédien.

Le neveu ne se contente pas d'être inégal au cours de chacune de ses pantomimes, il est tout aussi irrégulier d'une pantomime à l'autre, au point que les critiques se sont permis d'établir une échelle qualitative. Pour Jean-Yves Pouilloux,

par exemple, les pantomimes qui se succèdent vont en se dégradant, au fur et à mesure que Rameau se laisse gagner par la folie créatrice (Pouilloux, "Contribution à l'étude des pantomimes du neveu de Rameau"). Il manque donc au neveu la régularité du grand comédien, dont le jeu demeure également inspiré de représentation en représentation.

Les réactions de Moi, spectateur privilégié des performances du neveu, sont à cet égard significatives: à la fascination se mêle une certaine retenue, et "une teinte de ridicule" (84) dénature les sentiments suscités par les prestations de Rameau. La personnalité "scénique" du neveu n'est en définitive guère éloignée de celle du Kean des mauvais jours, ce Kean qui déclame ivre le monologue d'Hamlet au beau milieu du Roi Lear, à la fois sublime et pathétique. Rameau joue d'instinct, avec une telle fougue qu'il en oublie le monde extérieur, se perd dans l'enthousiasme, et finit par s'effondrer. "Epuisé de fatigue [...] immobile, stupide, étonné[...]" (85), tel est le neveu lorsque faute d'énergie il émerge de "la longue distraction" (85) au cours de laquelle il créait sans freins, emporté dans un délire improvisateur. Nous voilà bien loin du sang-froid d'un Caillot, attentif jusque dans les moments les plus intenses de la pièce à l'agencement du décor.

La faute principale de Rameau est d'ignorer la règle de la séparation des espaces, seule garante de la continuité et de la régularité des interprétations. Très rapidement, il se

prend à son propre jeu, s'investit dans l'illusion qu'il crée au point de la confondre avec la réalité, complètement dépassé par sa création. A la différence du grand comédien, le neveu crée sans freins et finit par s'essouffler dans le vide, privé des garde-fous qu'offre la représentation classique.

Cet échec de Rameau tient à plusieurs éléments. Tout d'abord, il est trahi par sa personnalité excessive, cette tendance à l'enthousiasme fort éloignée de la rigueur requise par Diderot. Qui plus est, le lieu où il se produit, le cafe, n'est pas organisé comme la salle de théâtre autour d'une séparation stricte du réel et de l'illusion: en entrant sur scène, le comédien consacré pénètre dans un espace clairement artificiel, un fait que le schématisme des décors, la proximité des coulisses ou encore la distance entre la scène et la salle lui permettent difficilement d'oublier. Toute la cérémonie théâtrale obéit à des règles déterminées, au contraire de l'espèce de spectacle de rue auquel se livre Rameau.[62]

α Par ailleurs, le comédien ne crée pas ex nihilo comme le neveu, mais s'appuie sur un texte qui lui sert en quelque sorte de guide dans son interprétation. C'est sur ce point que

---

[62] parce qu'il se produit dans des endroits populaires, parce que son art tient tout autant de la foire que du théâtre, on peut voir Rameau comme un saltimbanque. Or c'est justement là le métier original de Kean, qui a débuté avec la troupe du vieux Bob dans les bas-fonds de Londres.

l'art de Rameau se distingue très nettement de la technique décrite dans le Paradoxe: alors que dans ce dernier ouvrage la pantomime a pour fonction très claire de renforcer l'impact du texte théâtral, la pantomime de Rameau se suffit à elle même; l'élévation créatrice, cette superposition de génies que Diderot décrivait en distinguant l'homme de la nature, l'homme du poète et le plus grand de tous, l'homme du comédien reste innaccessible au neveu, qui reste prisonnier de l'homme Rameau.

Si Rameau en scène ne suit que de très loin les préceptes diderotiens dans ses pantomimes, il semble paradoxalement beaucoup plus fidèle à ces préceptes dans le hors-scène. Tout comme le comédien diderotien en scène, et tout comme Kean dans les salons de l'aristocratie, le Rameau du quotidien est un être double, un être secret qui se dissimule en connaissance de cause derrière un masque flamboyant et trompeur. A l'image de Kean, cette dualité n'est pas organisée autour de l'opposition scène/hors-scène, mais plutôt selon la distinction être/paraître, laquelle permet d'étendre la réflexion à la théâtralité de l'existence elle-même.

De Kean, on a dit qu'il tendait à se jouer plutôt qu'à être, en se conformant à l'image de monstre sacré qu'ont les autres de lui, et en sacrifiant sciemment son être-pour-soi à son être-pour-autrui, mais qu'il révélait, dans certains moments de crise où il exposait sa souffrance sans masques, sa profondeur existentielle. Or pareillement, une lecture

attentive du Neveu de Rameau indique que le Rameau authentique est irréductible à ce personnage vaguement repoussant, vibrant défenseur de l'immoralisme et du génie dans le Mal, raté aigri et truculent qui se dessine au fil du dialogue. Les menus forfaits dont le neveu aime à se vanter (sa façon, par exemple, de se faire payer une leçon de musique au cours de laquelle il a tout fait, sauf enseigner le clavecin) n'ont ainsi pas grand chose à voir avec les infamies bien réelles du renégat d'Avignon.[63] Rameau n'est diabolique qu'en paroles, sa malfaisance n'est qu'un masque inquiétant derrière lequel se dissimule un original finalement assez inoffensif.

Au travers de son attachement pour son fils, il se révèle beaucoup plus sentimental qu'il n'aimerait à le laisser paraître, avec tant d'évidence que même l'autrement peu perspicace philosophe le remarque lorsqu'il lui déclare: "en dépit du rôle misérable, abject, vil, abominable que vous faites, je crois qu'au fond, vous avez l'âme délicate" (56). Tel est peut-être le secret le mieux gardé du neveu: sa cruauté n'est qu'un masque cachant une sensibilité qui pourrait lui être fatale dans le monde corrompu où il s'efforce de survivre, le personnage du Rameau abject traditionnellement perçu n'est qu'un rôle, tout comme Kean le

---

[63] Rameau décrit avec émotion les exploits du renégat, lequel avait réussi, après avoir gagné l'amitié d'un juif richissime, à le dépouiller de sa fortune et à le faire brûler par l'inquisition. Rameau voit dans cette action l'une des plus belle manifestation du génie dans le Mal.

monstre sacré n'est qu'une illusion, un rôle que Rameau, en comédien accompli, incarne à la perfection.

Dans leur rapport au réel, le neveu de Rameau et Kean se positionnent "spatialement" d'une manière tout à fait similaire: s'il leur arrive en scène de prendre une illusion pour une réalité (comme le fait Rameau quand il se met à vivre ses pantomimes, ou comme Kean qui traumatisé par le rôle d'Othello laisse éclater son désespoir à l'acte IV), ils appréhendent volontairement le hors-scène comme une illusion, en théâtralisant le quotidien. Comédiens de théâtre discutables, ils se jouent à la perfection dans la réalité. Cette position originale a deux conséquences: elle fait d'eux des "monstres" sociaux, mais elle leur permet aussi de démasquer l'artificialité hypocrite de la société dans laquelle ils vivent.

En théâtralisant le réel, tant Rameau que Kean s'affranchissent de la règle de la séparation des espaces. Mais en détruisant la frontière entre deux sphères dont Diderot et Sartre se sont employés à démontrer qu'elles étaient imperméables, ils transportent dans le quotidien une démesure tout à fait déplacée. Diderot explique ainsi dans le Paradoxe sur le comédien que dans "un salon" (et la remarque vaut pour tous les lieux non-théâtraux), "le vrai personnage dramatique [paraîtrait] énorme, gigantesque [...]" (153). D'une certaine façon, Sartre et Diderot s'accordent à considérer l'expérience théâtrale comme une expérience du

monstrueux.

Rameau et Kean transportent dans le réel ce monstre théâtral, et en se comportant ainsi, ils finissent par se constituer eux-mêmes en monstres de démesure, que ce soit ce personnage de "monstre sacré" qu'incarne Kean, ou ce monstre d'immoralisme que se plaît à jouer Rameau. Seulement, le monstre qui sur scène pouvait être si impressionnant paraît absolument hors de contexte dans le réel, au point d'en devenir ridicule, le "grand fantôme" théâtral décrit par Diderot s'accomodant mal des petitesses et de la médiocrité du quotidien. Rameau et Kean tombent dans ce qu'on pourrait appeler le piège du cabotin.

Kean souffre du syndrome de la diva. Son personnage public s'est peu à peu adapté aux dimensions titanesques des rôles qu'il incarne en scène, au point qu'à tout instant, on attend de lui qu'il se comporte avec démesure. Comme il le dit au Prince de Galles: "je suis devenu public jusque dans ma vie privée"(acte II, scène II, 55). Il indique au cours de cet échange, un de ceux ou émerge le Kean authentique, le fardeau de ce rôle de monstre sacré qu'il est forcé de jouer, un jeu qui menace son identité:

> [...] à huis-clos, ce miroir me renvoyait l'image du *vrai* Kean que j'étais seul à connaître. Quand je m'y regarde aujourd'hui, je n'y vois plus qu'une gravure de mode. (acte II, scène II, 55)

Quant à Rameau, c'est son personnage tout entier qui est

"plus grand que nature", et c'est là l'une des raisons de la fascination exercée par le neveu. Il frôle avec ses pantomimes une sorte d'art total avant la lettre, à la fois mime, comédien, musicien (et c'est ce comportement "plus grand que nature", déplacé dans un lieu aussi trivial qu'un café qui permet d'expliquer en partie l'impression de ridicule laissée par ses prestations), alors que son personnage quotidien est absolument outrancier, aussi bien dans ses attitudes que dans ses opinions.

Mais cette monstruosité de Kean et de Rameau n'est pas uniquement due aux excès de leurs comportements, elle tient aussi à l'ambiguïté de leur situation sociale. Kean et Rameau ont effet pour point commun de vivre à la marge d'une société qui n'est pas la leur (la noblesse pour le premier, le cercle bourgeois des anti-philosophes pour le second) et qui ne les accepte qu'à la condition qu'ils se travestissent, d'où une "instrumentalisation" qui fait d'eux au mieux des courtisans, au pis des bouffons.

Kean et Rameau sont ainsi obligés de se situer à la périphérie de la normalité, un peu à la manière du Genet de Sartre, pour se retrouver dans une position profondément "paradoxale". Pour Sartre, Genet, parce qu'il est un bâtard, a été d'emblée rejeté par la société, un rejet dont il a pris acte en se constituant un personnage justement conforme au monstre qu'on a voulu faire de lui. Il ne peut en conséquence exister qu'en jouant jusqu'à l'outrance le rôle qui a été

écrit pour lui, mais il s'interdit alors toute possibilité d'acte authentique, d'où le paradoxe: il ne peut exister socialement, et encore, en devenant un paria, qu'à la condition de renoncer à être existentiellement.

Or Kean est dans une situation sensiblement comparable. Ainsi qu'il l'avoue à Eléna, il est lui-même bâtard ("Je suis bâtard, comprenez vous", acte V, scène VI). C'est là une des facettes du personnage qui a particulièrement intéressé Sartre, lui qui déclare:

> Ce qui est intéressant c'est le vrai Kean, bâtard--c'est à dire coupable dans l'Angleterre puritaine, humilié. [...] Sa mère était un peu prostituée et il en a souffert pas mal. Il était très orgueilleux. Son comportement, pendant sa vie entière, s'expliquera par cette enfance humi-liée.[64]

Le Kean de Sartre conçoit cette enfance douloureuse comme αune tâche indélébile, dont il essaie en vain d'effacer la souillure en se réfugiant derrière cette théâtralité de tous les instants qui sert de masque à sa sensibilité blessée. Ce n'est alors pas un hasard si les thèmes de l'enfant, du monstre et de l'illusion se trouvent associés dans la pièce, faisant ainsi écho au Saint Genet.[65]

---

[64] Jean-Paul Sartre, "Interview aux Lettres françaises", in Un Théâtre de situations, 331.

[65] Depuis la parution de la biographie de Jean Genet d'Edmund White, on sait que le Genet de Sartre a autant à voir

Saint Genet et Kean, ces deux créations sartriennes presque contemporaines (1952 pour le premier, 1953 pour le second), ont tous deux été frappés par cette exclusion originelle de l'enfant marqué du sceau de la bâtardise: dans les deux oeuvres, Sartre a recours à la même expression pour évoquer cet assassinat social: de Genet, il dit qu'il est "mort en bas âge" (Saint Genet, 11), tandis que Kean déclare à peu près la même chose en scène, au cours de la représentation d'Othello: "Kean est mort en bas âge"(acte IV, cinquième tableau, 166). La similitude n'est pas fortuite, et les deux personnages ont pour Sartre bel et bien été transformés en monstres par leurs sociétés respectives. Tout commence par un sacrifice, celui de l'innocence d'un enfant. Là encore, les deux oeuvres se répondent: Kean déclare au cours de la même tirade: "C'est vous qui avez pris un enfant pour en faire un monstre"(166), véritable écho du Saint Genet, où Sartre écrit: "on a pris un enfant et on en a fait un monstre pour des raisons d'utilité sociale"(29). Or Kean avait déjà abordé le thème à la scène II de l'acte II, au cours de cette entrevue avec le Prince de Galles où il se laisse pour la première fois aller au désespoir, lequel le pousse à déclarer: "[les hommes sérieux] prennent un enfant et le

---

avec le véritable Genet que son Kean a à voir avec le Kean historique. Cependant, le personnage de Saint Genet reste passionnant, une fois admise sa dimension de création fictionnelle: c'est donc au Genet fictif, sartrien, qu'on se réfèrera ici.

changent en trompe-l'oeil"(64). Un véritable réseau se tisse ainsi entre le Genet de Sartre et son Kean. Francis Jeanson résume parfaitement les parallèles entre les deux créations:[66]

> Genet le Voleur avait été changé en monstre à des fins d'édification; Kean le comédien l'a été à des fins de divertissement. Dans les deux cas, c'est pour des raisons d'utilité sociale. L'un est transformé en bouc émissaire; à ses dépens les gens se rassurent: ils sont le Bien, puisqu'il est le Mal. L'autre est transformé en apparence; à ses dépens les gens sérieux se distraient [...] (78)

Pour comprendre la situation de Kean, on peut reprendre la distinction entre le réel et l'illusion dont on a vu qu'elle constituait le principe d'opposition autour duquel toute la pièce s'articule. A cause de l'infamie de sa naissance, Kean s'est vu dénier toute possibilité d'existence sociale. C'est donc sous la pression des forces sociales que Kean a été rejeté dans la sphère de l'illusion, qu'il est devenu un "trompe-l'oeil" ("Un trompe-l'oeil, une fantasmagorie, voilà ce qu'ils ont fait de Kean", acte II, scène II, 64). Le choix de la comédie n'est pas un acte librement assumé par Kean, mais une voie qui lui a été imposée, son enfer personnel. Ainsi s'explique cette trahison apparente de la règle diderotienne de la séparation des

---

[66] Francis Jeanson, Sartre par lui-même (Paris: Le Seuil, 1958).

espaces, puisque c'est là la condition de la survie de Kean dans le milieu "non souillé" de l'aristocratie dans lequel il évolue.

Prisonnier de la sphère de l'illusion, Kean n'est même pas libre de choisir son rôle, réduit aux figures imposées. Il est déjà limité par son statut de "gloire nationale" (64): quoi qu'il fasse, le public attend toujours de lui qu'il se conduise en monstre sacré, première image à laquelle il est contraint de se conformer. Mais à celle-ci se superpose une seconde image, encore plus restrictive, à laquelle le réduisent les aristocrates au milieu desquels il évolue. La position d'un Kean, exclu de la société et pourtant ami des grands d'Angleterre, et tout particulièrement du Prince de Galles, est à première vue tout à fait paradoxale, mais s'explique par le caractère absolument factice de cette acceptation: les nobles ne l'accueillent en leur sein qu'à la condition implicite qu'il les divertisse, et Kean se trouve lié à eux par un contrat comparable à ceux qui lient les rois à leur bouffon: ce dernier conserve toute sa liberté aussi longtemps qu'il "fait le fou", mais il risque, au premier commentaire déplacé, l'exclusion et même l'exécution. Le comte de Koefeld explique clairement la situation lorsqu'à la scène III de l'acte I il explique qu'en invitant Kean à dîner, il "s'est assuré les services d'un bouffon" (23).

Malgré leur apparente amitié, Le Prince a le même type de rapport avec Kean; ce qu'il apprécie en Kean, c'est

justement son artificialité, au point que pour lui Kean n'existe pas, "une illusion d'homme" ainsi qu'il l'explique à Eléna (acte I, scène IV, 29). Et au moment ou Kean s'avise de cesser de jouer devant lui, lorsqu'à la scène II de l'acte II il confesse son amour pour Eléna, le Prince accueille cet éclair d'authenticité avec surprise ("est-tu fou?", 66), puis avec mépris ("c'est *nous*, c'est *nous* que tu poursuis en Eléna, nous les *vrais* hommes. C'est nous que tu veux posséder!, 67). Si forte est sa conviction de l'inexistence de Kean que même à l'issue de la représentation d'Othello, où l'acteur s'est pourtant mis à nu sous les huées du public, il conclue, "*du ton que l'on prend pour féliciter un acteur de son jeu*" ainsi que l'indique Sartre dans ses didascalies, (167): "Il a été tout simplement admirable" (167). Louise Fiber Luce note que les didascalies elles-mêmes indiquent les rapports de pouvoir qui unissent Kean et le Prince: pour l'essentiel, le Prince rit ("il rit", "rire", "il éclate de rire", etc...), sans que ce rire soit jamais remis en cause; au contraire, les indications didascaliques quand à Kean indiquent soit le désespoir ("désespéré", "effrayé", etc...), soit le manque d'assurance ("riant avec effort", "il s'est ressaisi", "Kean garde le silence", etc...).[67]

Le Prince ne voie en Kean guère plus qu'un manant, dont la compagnie est certes agréable, mais qui ne saurait

---

[67] Louise Fiber Luce, "Alexandre Dumas' s Kean: An Adaptation by Jean-Paul Sartre", 359.

prétendre à la dignité d'homme. Aussi estime-t-il que tel Méphisto, il peut tout acheter, jusqu'au coeur de Kean, dont il la évalue le prix à "pas plus de six-mille ducats" (acte II, scène II, 62). Au travers de ce pari au sujet d'Eléna, c'est toute la véritable nature du rapport entre Kean et le Prince qui est révélée: sous le couvert du ludique, les deux sont bien pris dans un rapport de maître à valet, lequel est cependant opacifié par l'évidente fascination qu'exerce le valet sur le maître, ce "désir mimétique" dont on a déjà parlé.[68] Kean et le Prince de Galles, c'est un peu un Don Juan forcé de courtiser Sgagnarelle.

C'est un tout autre visage, pourtant, que le Prince révèle dans la scène finale de l'acte V; débarrassé de toute morgue de classe, il semble enfin considérer Kean sur un pied d'égalité. Ce revirement un peu trop brusque, qui fait penser à ces transformations miraculeuses des tyrans de Molière, s'explique moins par une quelconque profondeur cachée du Prince que par une fidélité aisément compréhen-sible de Sartre au matériau de base. Il ne faut pas oublier qu <u>Kean</u> est une oeuvre hybride, en oscillation perpétuelle entre deux pôles: le drame romantique d'un côté, genre auquel appartient le <u>Kean</u> de Dumas et auquel Sartre prétendait rendre hommage avec son

---

[68] en raison de ce désir mimétique, et aussi en raison d'une certaine camaraderie, le prince n'a pas avec Kean cette distance méprisante qu'observe par exemple le Comte de Koefeld. Néammoins, le rapport de force est bien présent.

adaptation, et le théâtre existentialiste de l'autre. Dans cette perspective, un personnage comme le Prince de Galles fonctionne à deux degrés différents, ce qui explique l'apparent revirement de l'acte V.

En voulant conserver la dimension de divertissement du texte original, Sartre a sacrifié au "Happy End", et a ainsi respecté la logique dramaturgique du Kean de Dumas. Cependant, le ton enlevé de ce final ne doit pas masquer la vérité: Kean est bel et bien contraint à l'exil, et sa tentative d'affranchissement a échoué.

Kean ne peut donc atteindre à ce semblant de liberté dans les cercles de la noblesse qu'au prix de sa liberté d'être. Il est contraint d'arborer pour pénétrer les salons aristocratiques le masque plaisant du bouffon à la légèreté contagieuse. A ce titre, Kean se trouve dans une situation très exactement semblable à celle du Neveu de Rameau au moment de son entretien avec le philosophe.

Pour survivre, le neveu de Rameau est aussi contraint de "prostituer" son art en s'en servant pour accéder à la table de Bertin, protecteur mesquin du cercle des anti-philosophes, ennemis jurés de Diderot.[69] Tout comme Kean, cet original n'est accepté qu'à la condition qu'il divertisse l'assemblée. En

---

[69] Le Neveu de Rameau est aussi une satire mordante, et Diderot se venge dans ce texte du cercle des anti-philosophes emmené par Palissot. Diderot étend sa haine de Palissot à son protecteur, le riche bourgeois Bertin, qui est totalement ridiculisé dans le dialogue.

s'acquittant de cet office, il jouit des maigres privilèges du bouffon (principalement un repas consistant) et en subit toutes les contraintes (l'interdiction de froisser la susceptibilité du maître de maison). Dans ce cercle de médiocres, Rameau est condamné à rabaisser ses talents. Comme il le dit lui-même: "j'ai à faire à des gens qui s'ennuient, et il faut que je les fasse rire. Or, c'est le ridicule qui les fait rire. Il faut donc que je sois ridicule et fou" (45).

Le lien qui l'attache à la cour de Bertin est semblable au rapport de maître à valet qui unissait Kean aux aristocrates, mais tout comme dans le texte de Sartre, le rapport est compliqué par un élément original: l'évidente supériorité du valet sur les maîtres. Daniel Couty remarque bien dans son étude du Neveu de Rameau[70] que "s'il possède bien des traits du valet quichottesque [...] il ne joue pas les seconds rôles, mais campe sa large stature sur le devant de la scène. Par là même, il accède à la pleine dignité du héros dont sont privés les valets, fussent-ils des Sgnanarelles"(52). Il y a bien dans le texte de Diderot et dans celui de Sartre un renversement de la hiérarchie traditionnelle du théâtre classique, et les maîtres sont à l'arrière-plan. On peut certes expliquer cette irruption des manants au premier-plan par le mouvement général qui du dix-huitième au vingtième siècle tend à faire surgir dans l'art la

---

[70] Daniel Couty, Le Neveu de Rameau: Diderot (Paris: Hatier, 1972).

représentation des classes populaires, mais dans ces deux cas précis, elle tient tout autant aux caractères propres des deux intéressés. Ainsi qu'on s'est employé à le démontrer, Rameau autant que Kean sont des comédiens géniaux, aussi n'est-il pas étonnant qu'ils occupent le devant de la scène avec une telle facilité.

* * *

Le neveu et Kean sont des comédiens "diderotiens" qui ont été arrachés à leur milieu naturel, la scène, pour se retrouver projetés dans le réel où ils ont été contraints de "trahir" leur don naturel en le galvaudant. Dans le processus, ils ont été réduits à de simples figures bouffonnes, bien éloignées de leur être réel, pris au piège d'une comédie qui n'est pas sans évoquer la "mauvaise foi" sartrienne. Au contraire d'un Sganarelle qui se satisfait de sa condition de valet, Kean et le neveu de Rameau souffrent de leur situation.

Déjà dans Le Paradoxe sur le comédien, Diderot avait ébauché la figure d'un comédien d'autant plus à l'aise sur les planches qu'il était absent au quotidien, incapable d'émotions "vraies", comme si le retrait du réel était la condition de la maîtrise de l'art de l'illusion:

> Les grands poètes, les grands acteurs [...] sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses; ils sont trop occupés à regarder, à connaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes.(92)

Cette vision platonicienne[71] du comédien était pourtant contrebalancée par le portrait beaucoup moins idéaliste de la désastreuse condition des comédiens de l'époque, véritables parias, marginaux non pas par choix délibéré, mais sous la pression d'une société hypocrite.

Entre ces deux facettes du comédien diderotien, il existe un point commun: un rapport au monde marqué par l'impuissance, une réalité que Kean ressent intensément. S'il use de la théâtralité de son personnage comme d'un passe-droit pour accéder à une illusion de liberté, cette marge de manoeuvre que lui donne sa familiarité avec le Prince, par exemple, il sait bien que ses pitreries ne sont tolérées qu'à une seule condition: qu'il ne s'avise pas "d'exister pour de vrai" (acte II, scène II, 64,65). Homme de théâtre, Kean est devenu un personnage de théâtre, empêtré dans ses masques, exclu du théâtre du monde. Ainsi que l'explique Diderot dans le Paradoxe:

> Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes

---

[71] Même si le comédien observateur de Diderot évoque le philosophe de Platon, sa lucidité n'est pas pour lui une libération mais plutôt un piège. Tant Diderot que Sartre procèdent à une inversion de la pensée platonicienne. Au contraire de l'homme de la caverne, prisonnier du monde sensible et incapable d'accéder au monde abstrait des idées, Rameau et Kean sont prisonniers du monde abstrait de l'illusion et sont incapable d'exister dans le monde concret.

> chaudes occupent le théâtre; tous les hommmes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'occupent à copier les fous, s'appellent des sages (94).

Kean est ainsi rejeté à la périphérie de la société aristocratique, spectateur plutôt qu'acteur lorsque vient le temps de l'action. D'une certaine façon, parce qu'il regarde le monde à distance et avec lucidité, le comédien diderotien se rapproche du philosophe, un philosophe non plus enfermé dans son tonneau comme Diogène, mais retranché derrière les quatre murs de son théâtre, incapable d'agir, sous peine d'encourir le chatîment de Socrate (sinon la mort du moins le banissement).

Dire de Kean qu'il est un philosophe pourrait à première vue prêter à sourire, tant son personnage cyranesque paraît éloigné de la profondeur et du sérieux que requiert un tel état. Et pourtant, il a parfois de fulgurantes intuitions philosophiques, ce qui n'est aucunement le cas des autres personnages de la pièce, à l'exception peut-être d'Eléna. En comédien accompli, il a une vue particulièrement aiguë de la théâtralité des rapports humains, cet élément central de la philosophie sartrienne, ce qui lui permet par exemple de comprendre la nature profonde des liens qui l'unissent au Prince de Galles et à Eléna:

> nous ne sommes que des reflets. Nous vivons tous trois de l'amour des autres et nous sommes tous

> trois incapables d'aimer. Tu voulais mon amour, moi le tiens, lui le nôtre. Quel chassé-croisé! Tiens, tu vas rire: il me traite de reflet, mais dans le fond, il me prend pour un homme; il aurait tout donné pour être moi. Il se saoulait avec mon vin, il me prenait mes femmes et mes robes de chambre. S'il te court après, c'est qu'il croit que je t'aime. Et moi, pendant ce temps là, je jouais Henri IV pour me changer en Prince. Trois reflets: chacun des trois croit à la vérité des deux autres: voilà la comédie. (Acte V, scène V, 199-200)[72]

Dans ces instants, Kean touche véritablement au génie pénétrant du comédien diderotien, mais il se trouve en même temps pris dans un paradoxe existentialiste; alors que pour son entourage il n'est qu'un bouffon inconséquent, une simple image sans épaisseur, il a une profondeur qui fait de lui un être infiniment plus réel que ces pantins qui l'entourent et qui pourtant ont seuls le droit d'exister. Pour reprendre un vocabulaire diderotien, Kean est un sage qui pour exister parmi les fous a dû se parer du masque de la folie et prétendre croire à la sagesse de ses opresseurs. Kean est donc dans une situation doublement fausse: il doit prétendre être ce qu'il n'est pas tout en sachant que les autres ne sont pas

---

[72] On noteraau passage que Kean offre ici une illustration parfaite du concept de désir mimétique de René Girard, lequel est intrinsèquement lié à la théâtralité de l'existence.

ce qu'ils prétendent être. Le neveu de Rameau est d'ailleurs victime du même paradoxe: il est forcé de jouer le fou pour divertir la cour de bouffons de Bertin, de nier son être pour satisfaire une assemblée de marionnettes.

Lucides, Kean et Rameau souffrent de cette situation paradoxale qui leur interdit toute action et les contraint à gesticuler dans le vide. Pourtant, ils reculent sciemment au seuil de la révolte[73], préférant se réfugier dans la fausseté de la comédie, en un geste typique de la mauvaise-foi sartrienne. Un petit détour par la pensée de Sartre s'impose ici.

Sartre pose d'emblée dans L'Existentialisme est un humanisme[74], que l'homme "n'est d'abord rien" (21), et qu'il sera "ce qu'il aura projeté d'être" (22). A la différence de l'objet, dont l'essence est donnée une fois pour toutes, l'homme n'aura donc atteint sa "complétude" qu'à sa mort, c'est un être "pour-soi", en devenir perpétuel, à la différence de l'objet qui est "en-soi". Dégagé de tout préjugé essentialiste,l'homme est totalement libre de son devenir, et corollairement entièrement responsable de celui-ci, puisque, ainsi que le dit Bradby dans son introduction, "chaque

---

[73] certes, tous deux dénoncent à un moment la fausseté dans laquelle ils vivent, mais cette "révolte reste comme on le verra assez ambiguë.

[74] Jean-Paul Sartre, L'Existentialisme est un Humanisme (Paris: Nagel, 1970).

individu contribue à l'élaboration d'une définition a posteriori de l'homme" (9, ma traduction). Confrontés à cette responsabilité énorme, la plupart des hommes cherchent à se dégager de leur étouffante liberté en s'aveuglant et en aveuglant les autres, en "jouant la comédie", autrement dit en se réfugiant dans la mauvaise-foi. La mauvaise-foi peut consister à se donner de faux prétextes (religieux,pseudo-éthiques, etc...) pour ne pas agir, comme le fait le neveu de Rameau en se réfugiant derrière sa prétendue médiocrité, ou à se conformer à une image fausse pour satisfaire les autres, un art dans lequel Kean est passé maître.

Parce qu'il est bâtard, on a interdit à Kean d'exister: le voilà condamné à évoluer dans un monde de gestes. Plutôt que de se révolter contre une société qui le nie, Kean accepte lucidement de jouer le jeu:

> Un trompe-l'oeil, une fantasmagorie, voilà ce qu'ils ont fait de Kean. Je fais trembler des royaumes pour rire, aux applaudissements des marchands de fromage, je suis faux Prince, faux ministre, faux général. A part cela, rien (acte II, scène II, 64).

Kean ne vit pas, il est "peuplé de gestes" (acte V, scène II, 176), des semblants d'actes qui en définitive ne prêtent pas à conséquence, et qui sont là pour dissimuler tant bien que mal une vacuité existentielle totale, la sienne et celle des autres personnages.

La théâtralisation du quotidien est pour Kean un moyen d'échapper à la réalité de son incapacité à agir, d'où cette habileté de l'acteur à jouer du tourbillonnement des intrigues jusqu'au vertige, pour éviter de se retrouver face à lui-même. Sa relation avec Eléna est tout à fait symptômatique de cette fuite en avant, une succession de gestes que Kean aimerait prendre pour des actes. A l'opposé, c'est parce qu'il aime le confort de la fausseté qu'il rejette Anna dont la sincérité marque pour Kean une rupture potentiellement dangereuse.

A sa manière aussi, le neveu de Rameau est piégé par la mauvaise-foi. Il est conscient de vivre dans l'abjection, et en souffre. Le personnage maléfique qu'il aime à incarner n'est qu'un masque pour cacher sa détresse, car au fond, il est rongé par le mépris de soi, hanté par sa médiocrité, une angoisse qu'il avoue en expliquant: "tout ce que je sais, c'est que je voudrais bien être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme" (15). La grande souffrance du neveu, c'est de n'avoir jamais rien créé, et donc de ne pas avoir laissé sa marque sur le monde. Tout comme Kean, tout comme l'Oreste des Mouches, il aspire à "peser de [son] vrai poids sur le monde" (Kean, 65).

Ce "désespoir existentiel" devient cependant pour lui une justification d'un certain nihilisme, lequel explique par exemple l'ignominie de ses métiers. Au contraire des aristocrates de Kean, le neveu de Rameau ne cherche pas à se grandir en incarnant au quotidien un personnage aux traits les

plus flatteurs, mais se réfugie derrière le masque de l'abjection, un peu à la manière du Genet de Sartre. Par dépit de ne pas pouvoir atteindre à la grandeur d'un Pergolese ou d'un Garrick, le neveu s'efforce à devenir le contraire de ce à quoi il aspirait en vain: les multiples métiers de Rameau ont en effet tous à voir avec le théâtre, mais ont pour point commun d'en dégrader la beauté.

On a déjà évoqué la façon dont il avilissait par ses pantomimes l'une des techniques les plus remarquables à la disposition du comédien; le crime est pourtant bien faible au regard de certaines de ses autres activités, essentiellement celles qui le lient à la maison Bertin. En plus de divertir la cour de Bertin par ses pitreries, Rameau est chargé de promouvoir la carrière d'actrice de Mademoiselle Hus, amante du maître de maison, dont la médiocrité est pourtant, des dires même du neveu, redoutable. A cet effet, il sillonne Paris à la recherche des auteurs de pièces nouvelles et se charge de leur chanter hypocritement les louanges de Melle Hus, dans l'espoir de lui décrocher un rôle; Il s'occupe également de décrier des actrices authentiquement talentueuses, qui présentent l'inconvénient d'être des concurrentes potentielles de Melle Hus; et lorsque la petite Hus paraît sur les planches, il se doit de l'applaudir à tout rompre pour essayer d'entraîner le public avec lui, aussi pitoyable soit sa performance. Trahison totale: en jouant ainsi les entremetteurs, pour ne pas dire les proxénètes, il

s'efforce de faire triompher le mauvais théâtre et d'abattre les grands comédiens.

Il essaie en fait, par une telle attitude, de dissimuler sa proche lâcheté. Contrairement à ce qu'il affirme, le neveu semble bien avoir un don génial pour la comédie, il suffit pour en juger d'examiner ses pantomimes. Pourtant, il laisse inexploité ce don, faute de rigueur et de méthode. Quand il affirme "il faut que Rameau soit ce qu'il est"(46), il se sécurise à bon compte en se persuadant que sa conduite est authentique, et donc justifiable. Or, la vérité est toute autre: il ne fait rien d'autre que de se jouer la comédie, par refus du travail et de l'ascèse qu'impliquerait l'exploitation raisonnée de son talent de comédien. Ici, la mauvaise-foi de Rameau est totale.

Si Kean s'échappe par le théâtre, le neveu s'exprime lui au travers de ses pantomimes. La pantomime semble être l'art idéal pour signifier la frustation de Rameau. Lui le valet, le bouffon constamment ridiculisé peut à l'aide de la pantomime redevenir maître de son corps, affirmer une domination, comme s'il prenait enfin son destin en main. La pantomime, ensuite, consiste pour l'essentiel à brasser du vent, c'est de tous l'art celui qui est le plus détaché du réel; même un art "abstrait" comme la musique produit des sons, tandis que le comédien a en général un décor, des costumes, divers éléments matériels qui viennent appuyer sa création. La pantomime, c'est de la gesticulation artistique, l'art de tous le plus

impuissant, en harmonie parfaite avec l'impuissance de Rameau dans le monde réel.

Rameau le mime signifie avec son art son incapacité totale à avoir prise sur le monde, à exister dans le monde, et ce, à cause des pressions de la société. La pantomime de Rameau, c'est un peu le pendant diderotien des gestes sartriens.

* * *

Les mascarades de Kean et de Rameau ne peuvent durer qu'un temps, et tôt ou tard, il finissent par se retrouver face à eux-mêmes, confrontés à un choix qui engage leur existence toute entière.

Au contraire du geste, l'acte est dans la pensée sartrienne une véritable remise en cause par l'individu de sa situation, une décision par laquelle son auteur assume pleinement sa liberté, fût-ce au prix de sa vie. L'acte est un des concepts clé de l'existentialisme sartrien, mais c'est aussi une notion fondamentale pour la compréhension de son esthétique. La vocation du théâtre pour Sartre est en effet de représenter des "situations", ces instants ou le personnage, confronté à un choix qui engage sa liberté, choisi ou non d'accomplir un "acte", susceptible d'engager son existence. Sartre explique ainsi:

> Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au

> théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations ("Pour un théâtre de situations", in Un théâtre de situations, 20)

Ce choix esthétique est donc fondamental, car de lui dépend la fonction affirmative du théâtre. Devant les actes qui lui sont ainsi représentés, le spectateur doit selon Sartre prendre conscience de l'étendue de sa propre liberté, et être incité à agir en conséquence une fois la pièce terminée. Le théâtre dans sa forme la plus noble devient alors dévoilement de la condition humaine.

Le Kean de la pièce de Sartre n'est pas seulement un artiste au faît de sa gloire, c'est aussi un homme au bord du précipice, en pleine crise. Déchiré par des pressions contradictoires, la fausseté de sa situation lui est devenue insupportable, et il cherche en vain une issue. Par sa liaison avec Eléna, il avait cru en trouver une, mais il est tombé dans un nouveau piège, un simulacre de révolte qui l'enfonce encore plus dans l'artificialité de sa situation.

Avec Eléna, Kean cherche à satisfaire deux ambitions contradictoires, toutes deux condamnées d'avance. Ainsi qu'on l'a déjà vu, il se persuade de vivre enfin un rapport authentique, et croit au travers d'Eléna pouvoir échapper à la fausseté de sa vie;[75] ce faisant, il aboutit au résultat

---

[75] Kean se ment sciemment à lui même, puisqu'il a lui même avoué à la scène II de l'acte II que sa liaison avec Eléna

inverse, puisque c'est justement par la fausseté de Kean, ce personnage d'acteur total, syncrétisme de tous les grands rôles du répertoire, qui attire la comtesse, elle même grande comédienne. Avec Eléna, Kean se complaît dans le confort du mensonge, en se persuadant de la réalité de ce qui n'est qu'illusion: il organise plus ou moins volontairement la confusion de l'espace du réel et de l'espace de l'illusion.

Kean obéit pourtant à une seconde motivation, beaucoup moins avouable: ce qu'il veut, c'est moins coucher avec Eléna que tromper le comte, égaler en s'appropriant leurs femmes ces nobles qui le rejettent.

En séduisant les femmmes de l'aristocratie, Kean cherche à se venger de l'abjection sociale dans laquelle la société le tient, lui qui n'a aucun droits. Aussi déclare-t-il au Prince:

> Eh! Quels droits m'a-t-on laissés? Nous autres, comédiens, on nous a mis hors la loi. Puis-je prendre part au gouvernement? Acheter un brevet de capitaine? Me battre en duel? Témoigner en justice? Tenez, je ne peux même pas vendre des fromages. Vous ne me laissez rien à faire sauf l'amour; je ne suis un homme que dans le lit de vos femmes, c'est dans leur lit que je suis votre égal. Eh bien, qu'on ne vienne pas m'y chercher! (acte II, scène II, 65)

Kean cherche à s'approprier par métonymie une position sociale

---

n'était qu'une "illusion" (69). Sa mauvaise-foi est évidente.

qui lui est inaccessible. Cependant, c'est là une démarche vaine, car jamais il ne possèdera Eléna, qui n'est pas plus réelle que lui. Eléna aussi s'est réfugiée dans la théâtralité, et veut demeurer avec Kean dans cette sphère inconséquente. Aussi, sommée par Kean à l'acte V de tout quitter pour lui, de commettre un acte, elle recule, se replie sur la sécurité de son union avec le comte. Kean n'est pour elle qu'un moyen de se divertir, de tromper son ennui. Même amant, il reste valet.

En conquérant Eléna, il croit s'emparer de son destin et tenir dans la main le pouvoir de détruire sa réputation, se délecte d'avance du scandale qui éclaterait si leur liaison venait à être connue, et déclare ainsi au Prince de Galles: "Répudiée? Chassée de la cour? montrée du doigt? Tant mieux: il ne lui restera plus que moi."(acte II, scène II, 68) Là encore, pourtant, Kean se leurre: Eléna est bien trop habile pour se laisser prendre ainsi, et évitera toute compromission lorsque à l'acte V il la supplie de le suivre. Dans ce jeu avec Eléna, Kean a tout à perdre, y compris son talent de comédien, et rien à gagner.

Il obtient par contre une maigre victoire, car sa victime était une proie trop facile, lorsqu'il humilie Lord Mewill à la fin de l'acte III. Pour surprendre sa fiancée Anna en flagrant délit d'adultère, Mewill a commis une double erreur: il s'est aventuré hors de son territoire naturel, les salons de l'aristocratie, pour s'enfoncer dans les bas-fonds de

Londres, là où Kean reigne sans conteste; pis encore, il s'avance masqué, perdant ainsi l'avantage de son statut d'aristocrate, et se rabaissant au niveau d'un vulgaire comédien: le seigneur s'est fait valet. L'occasion est trop belle pour Kean:

> Un masque. Pourquoi un masque? Un homme à gage n'aurait pas besoin de se masquer... Parbleu!... Mais c'est le fiancé en personne, c'est Lord Mewill, pair d'Angleterre! Pris en flagrant délit de rapt et de faux en écriture. Mais alors... Mais alors... Je peux cogner! Cogner sur un Lord pour de vrai: mon rêve! Prince, pour se venger de la noblesse, Kean n'aura pas besoin de passer par les femmes. (acte III, scène VII, 108-109)

Kean ne verra pas son voeu exaucé, car comme lui dit Mewill: "un pair d'Angleterre ne peut pas se battre avec un saltimbanque"(acte III, scène VII, 111). Il sort pourtant victorieux de la confrontation, et a dévoilé la lâcheté et le ridicule bien réels d'un Mewill, tout Lord qu'il soit.

Que ce soit avec Eléna ou avec Lord Mewill, Kean ne se révolte pas véritablement, car jamais il ne sort totalement de la sphère théâtrale: il joue la comédie de l'amour passionné avec Eléna, et lorsqu'il s'agit d'humilier Mewill, Kean le fait de manière ludique, atteignant un moment à l'éclat factice d'un Cyrano. Dans ces instances, Kean ne cesse en définitive de gesticuler.

Il y a par contre une scène où Kean cesse de jouer et laisse éclater son désespoir, préfigurant ainsi la crise de la scène d'Othello: la grande confrontation avec le Prince de Galles, à l'acte II. Exaspéré parce qu'il sent qu'Eléna lui échappe, il se laisse dévorer par ce qu'il voudrait prendre pour de la jalousie, et qui n'est en fait que de la frustration: Kean comprend qu'en cherchant à se venger des aristocrates en s'acharnant sur leurs femmes, il ne fait que se placer dans une nouvelle fausse situation, et qu'il n'est même pas le maître de ses intrigues amoureuses. Il l'avoue: "[...] je l'ai désirée d'autant plus fort que je voyais l'impossibilité de l'obtenir." (acte II, scène II, 69)

A la suite de cette prise de conscience, Kean révèle toute sa souffrance à un Prince héberlué et bien peu compréhensif. Le paradoxe de sa position sociale l'écrase, et comme il l'explique au Prince: "Vous m'écartelez! Vous m'écartelez, entre votre admiration et votre mépris! Suis-je un roi ou un pitre, hein? Choisissez!" (69). Il ne peut plus supporter la dichotomie entre son être réel et son personnage de monstre sacré dans lequel il se sent prisonnier, il est rongé par le néant de son existence:

> Mon génie n'est rien. Rien qu'une manière de dire les mots, de faire les gestes, rien qu'un tour de prestidigitation. Je suis l'homme qui se fait disparaître lui-même, tous les soirs. (69)

Dans cette scène, Kean frôle l'irrémédiable, à savoir

l'abandon définitif du costume d'acteur, cet acteur dont Sartre dit qu'il "[...] ne cesse de jouer, [qu'il] joue sa vie même, ne se reconnaît plus, ne sait plus qui il est",[76] et donc la révolte ouverte contre une société qui veut lui interdire d'exister "pour de vrai". Au dernier moment, pourtant, il s'arrête au bord du précipice, et, par une pirouette, endosse à nouveau son costume de théâtre, et conclut ainsi sa sortie: "Ne craigniez rien, ce n'est que Kean, l'acteur, en train de jouer le rôle de Kean" (69). Effrayé par la portée de l'acte qu'il était sur le point d'accomplir, il se réfugie derrière son masque de pitre, l'acte n'était qu'un geste.

Cette scène II de l'acte II est comme une répétition générale de la grande crise de l'acte IV. Lentement, tout l'univers d'illusion qu'il s'était construit pour se protéger du réel s'effondre. D'un côté, il est assailli par la réalité: ses créanciers saisissent ses meubles, et le voilà bel et bien ruiné; Anna apparaît, et avec sa sincérité lui découvre les failles de son personnage. De l'autre, il n'arrive plus à accepter les illusions: son intrigue avec Eléna lui échappe complètement, et sa lucidité lui rend insupportable la fausseté de la comédie qu'est devenue sa vie. Tout est en place pour la grande scène.

Elle éclate finalement à l'occasion de la représentation d'Othello, où il se voit forcer d'incarner un jaloux alors

---

[76] Sartre, Jean-Paul. "Interview aux Lettres Francaises" in Un THéâtre de situations, 330.

qu'il se croit furieusement jaloux d'Eléna qui parade avec le Prince de Galles dans sa loge. La pression est d'autant plus grande sur les épaules de Kean que le spectacle est une catastrophe, à cause de l'incompétence d'Anna. Le vaisseau shakespearien fuit de toutes parts, et il faut tout le sang-froid et le talent de comédien de Kean pour éviter qu'il ne sombre pas trop abruptement. Il finit pourtant par sombrer, lorsque Kean qui n'en peut plus déchire le voile de l'illusion et en un seul mouvement détruit le spectacle et découvre au public son vrai visage, celui d'un homme qui souffre de ne pouvoir exister.

C'est la morgue des aristocrates qui est à l'origine directe de la grande sortie de Kean, et c'est eux qui les premiers détruisent l'illusion théâtrale. Si Kean s'est efforcé au début de raccomoder celle-ci, maintes fois mise à mal par les errements d'Anna, il est impuissant face à cette autre transgression de la règle de la séparation des espaces: l'intervention du public. Le Prince et Eléna commentent à voix haute la performance de Kean, et parasitent ainsi la représentation. C'en est trop pour Kean, qui s'exclame:

> Où vous croyez-vous? A la Cour? Dans un boudoir? Partout ailleurs vous êtes le Prince, mais ici je suis roi et je vous dis que vous allez vous taire à l'instant ou que nous cesserons de jouer. Nous travaillons, Monsieur, et s'il est une chose que les oisifs devraient respecter, c'est le travail

des autres. (Acte IV, Tableau V, 163)

La révolte de Kean a donc une dimension sociale, mais ce serait caricaturer l'attitude de Kean que de la limiter à une simple lutte des classes.

Dans les répliques suivantes, il oublie l'oisiveté des nobles et se révolte d'une manière bien plus authentique: il dénonce en public et avec force la fausseté de sa situation. En laissant son être réel envahir la scène, il s'arrache enfin clairement du monde d'illusions duquel il était jusqu'ici prisonnier. La violence des réactions du public l'amène à comprendre que leur adoration même est factice:

> Tous, alors? Tous contre moi? Quel honneur! Mais pourquoi? Mesdames, messieurs, si vous me permettez une question. Qu'est ce que je vous ai fait? Je vous connaîs tous mais c'est la première fois que je vous vois ces gueules d'assassins. Est-ce que ce sont vos vrais visages? Vous veniez ici chaque soir et vous jetiez des bouquets sur la scène en criant bravo. J'avais fini par croire que vous m'aimiez... (Acte IV, cinquième tableau, 165)

Dans cette scène, Kean ne se contente pas de se mettre à nu ("Tenez, je vais vous faire un aveu: je n'existe pas vraiment, je fais semblant.", 166), mais il met le public tout entier, nobles et roturiers, face à leur propre hypocrisie, et leur révèle leur fausseté. En refusant de jouer son rôle d'acteur inconséquent et en découvrant au public la lâcheté de leur

comédie, Kean commet un acte doublement intolérable.

En agissant ainsi, Kean commet un acte, et il le reconnait lui-même à la scène II del'acte V: "C'était un acte puisqu'il a ruiné ma vie. Dix ans de prison, hein? Ce n'est pas trop cher puisque je leur ai vraiment fait peur." (178) A ce moment, Kean est pleinement un héros sartrien. Le doute, pourtant, commence à s'insinuer avec l'apparition d'Eléna à la scène VI. L'acteur perd à nouveau sa lucidité, et se remet un temps à jouer la comédie de l'amoureux romantique. Eléna, pourtant, rompt le charme: Kean comprend qu'elle est venue chercher des lettres compromettantes, pas pour s'enfuir avec lui. Après une réaction violente, il s'appaise, et se réconcilie avec la comtesse. Dans cette très belle scène, les deux grands comédiens peuvent enfin se parler à visage découvert, et la fausse passion cède le pas à une véritable complicité.

L'ambiguïté du dénouement est renforcée par la réconciliation avec le Prince, précédemment évoquée. Avec cette camaraderie retrouvée, Kean semble "rentrer dans le rang". Alors que quelques scènes auparavant, Kean était près à affronter la prison et l'infamie, il se résoud maintenant à l'exil, prenant ainsi acte de sa position de paria en Angleterre. L'"acte" de la scène d'Othello semble s'être transformé en geste à l'acte V.

Kean fait cependant un pas décisif vers l'authenticité, en décidant de partir avec Anna, le seul personnage "réel" de

la pièce (avec Salomon). La fin est donc ouverte, et laisse entrevoir la possibilité d'un Kean nouveau, enfin près à renoncer à la comédie des apparences dans le hors-scène. Grâce à Anna, Kean apparaît avoir décidé de ne plus jouer que sur scène, et de respecter enfin la règle de la séparation des espaces.

Un dernier mot: jusqu'à la fin, la parenté entre le neveu de Rameau et Kean reste étonnament forte. Rameau lui aussi s'est révolté, refusant de jouer plus longtemps la comédie de l'hypocrisie à la cour de Bertin. Mais, tout comme Kean, sa révolte reste ambiguë, et il reste douteux que Rameau soit disposé à abandonner sa position de bouffon. Le pantin triomphe.

* * *

En réécrivant le Kean de Dumas, Sartre a voulu mettre en scène un personnage aux prises avec sa liberté, "un acteur dont le rôle est d'incarner son propre personna-ge",[77] aux prises avec ses propres illusions, jusqu'au moment où il ne peut plus jouer, cette scène d'Othello où Kean dénonce la fausseté de son être. A l'acte V, pourtant, Kean recule, se réconcilie avec le Prince de Galles et se résoud à l'exil. En définitive, Kean accomplit un seul "acte" authentique: le choix d'Anna contre Eléna. Avec Anna, Kean renonce à se jouer au quotidien, et réserve ses talents de comédien à la scène.

---

[77] Jean-Paul Sartre, "Programme de Kean" in Un Théâtre de situations, 327).

Kean est à la fin de la pièce un acteur enfin converti aux principes du Paradoxe sur le Comédien. D'une certaine façon, on peut donc dire de Kean qu'il est le "fils naturel" de Diderot.

Bibliographie sélective

Anouilh, Jean. La Répétition ou l'amour puni. In Pièces brillantes. Paris: La Table Ronde, 1951.

Belaval, Yvon. L'Esthétique sans paradoxes de Diderot. Paris: Gallimard, 1950.

Bradby, David. Introduction. Kean. De Jean-Paul Sartre. Oxford: Oxford UP, 1973. 1-37.

Brosman, Catherine Savage. "Sartre's Kean and self portrait." The French Review 55.17 (summer 1982): 109-122.

Cerruti, Giorgio. "Le Paradoxe sur le Comédien est un paradoxe sur le libertin. Diderot et Sade." Revue des _ Sciences humaines 37.146 (1972): 117-129.

Champigny, Robert. Sartre and Drama. United States of America: French Literature Publication Company, 1982.

Couty, Daniel. "Le Neveu de Rameau": Diderot. Paris: Hatier, 1972.

Descotes, Maurice. Le Drame romantique et ses grands créateurs 1827 1839. Paris: PUF, 1955.

Diderot, Denis. De la Poésie Dramatique. In Diderot's writings on the theater. Cambridge: Cambridge UP, 1936.

---. Entretiens sur le "Fils Naturel". In Diderot's writings on the theater. Cambridge: Cambridge UP, 1936.

---. Le Neveu de Rameau. Edition Jean Fabre. Genève: Droz, 1950.

---. "Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais". In Diderot's writings on the theater.

---. Le Paradoxe sur le Comédien. Introduction de Stéphane Lojkine. Paris: Armand Colin, 1992.

---. Le Rêve de d'Alembert. Paris: Editions sociales, 1962.

Doolittle, James. Rameau's Nephew: a study of Diderot's second satire. Genève: Droz, 1960.

Dumas, Alexandre. Kean ou désordre et génie. In Kean. Paris: Gallimard, 1954.

Fiber Luce, Louise. "Alexandre Dumas's Kean: An Adaptation by Jean-Paul Sartre." Modern Drama 28.3 (1985) 355-367.

Girard, René. Shakespeare: les feux de l'envie. Paris: Grasset, 1990.

Gouhier, Henri. L'Essence du Théâtre. Paris: Plon, 1943.

Hobson, Marian. "Le Paradoxe sur le Comédien est un paradoxe." Poétique 4.15 (1973): 320-339.

Hugo, Victor. Préface de "Cromwell". Oxford: Oxford UP, 1925.

Jeanson, Francis. Sartre par lui-même. Paris: le Seuil, 1958.

Lacoue-Labarthe, Philippe. "Diderot, le paradoxe et la mimesis." Poétique 11.43 (1980): 267-281.

Lorris, Robert. Sartre Dramaturge. Paris: Nizet, 1975.

Mac Call, Dorothy. The Theater of Jean-Paul Sartre. New York and London: Columbia UP, 1969.

Nelson, Robert. Play within the Play. New Haven: Yale UP, 1958.

Pouilloux, Jean-Yves. "Contribution à l'étude des pantomimes du Neveu de Rameau" in Entretiens sur le Neveu de Rameau. Paris: Nizet, 1967.

Sartre, Jean-Paul. Le Diable et le Bon Dieu. Paris: Gallimard, 1951.

---. L'Existentialisme est un Humanisme. Paris: Nagel, 1970.

---. "Huis-Clos suivi de "Les Mouches". Paris: Gallimard, 1947.

---. Kean. Paris: Gallimard, 1954.

---. Les Mots. Paris: Gallimard, 1964.

---. Les Séquestrés d'Altona. Paris: Gallimard, 1960.

---. Un Théâtre de situations. Textes présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard,

1992.

Saurel, Renée. "Kean-Dumas-Sartre et Jean-Claude Drouot dans le palais des mirages." Les temps Modernes (Juillet 1983)

Starobinski, Jean. "L'accent de la vérité." in Diderot. Paris: Comédie française, 1984.

Ubersfeld, Anne. Lire le Théâtre. Paris: Editions sociales, 1977.

Ubersfeld, Anne. "Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père." Linguistique et Littérature Colloque de Cluny numéro spécial de La Nouvelle Critique, 1968.